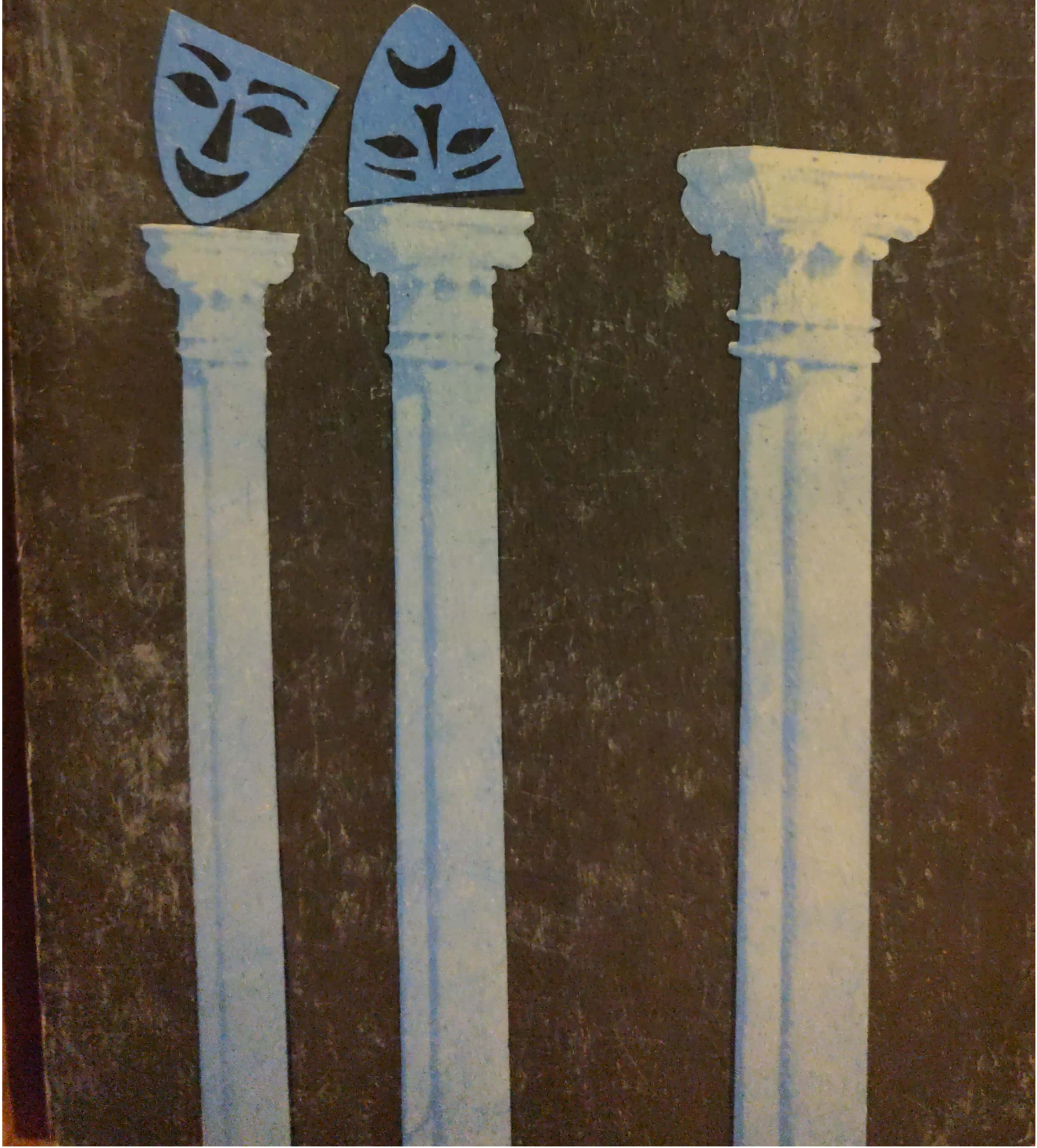
ȘTEFAN OPREA

DIN FOTOLIUL 13



ŞTEFAN OPREA

DIN FOTOLIUL 13

EDITURA JUNIMEA

1986

Scanned with OKEN Scanner

TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN — IMAGINI ÎN MIȘCARE

Perenitatea, reflex al prezentului

Am fost solicitat cîndva să răspund la o anchetă purtînd titlul „Repertoriul teatral românesc și aspirația perenității", titlu care e, în esență, o întrebare. Ea ne cere o părere sinceră, deschisă despre șansa perenității dramaturgiei actuale ; să recunoaștem că nu ne-o putem spune fără a ne asuma un anume risc. Ce riscăm propunînd posterității cîteva din lucrările dramatice scrise în zilele noastre sau afirmînd că altele n-au nici un viitor ? Riscăm ca posteritatea să ne ia peste picior, să ne ironizeze sau poate și mai rău. Dar dacă tăcem, vom apărea oare mai demni în prudența noastră comodă ? ! În ce mă privește sînt gata să risc. Alții n-au făcut-o ; citind cîteva din intervențiile anterioare la această anchetă m-au surprins unele fraze frumoase ca însumare de cuvinte, dar care evitau, cu sau fără abilitate, răspunsul. Firește, sînt conștient că nu putem face aprecieri și etichetări definitive asupra unui fenomen viu, în continuă mișcare, de care nu avem cum ne detașa suficient pentru judecăți absolut obiective. Dar sîntem datori să ne spunem părerea despre această dramaturgie a noastră, care a trăit experiențe, a parcurs etape, a comis erori și a cunoscut înfrîngeri, dar a izbutit să impună și destule opere serioase prin care își asigură un loc demn în contextul creației literare. Cel mai mare merit al dramaturgiei noastre este decizia cu care se află ancorată în problematica vieții contemporane — dimensiune fără de care aspirația perenității ar rămîne o vorbă în vînt. Deci

Scanned with OKEN Scanner

condiția de bază e împlinită ; vor rămîne viitorimii acele lucrări care surprind cel mai bine și își asumă realitățile, oamenii acestui timp și acestui spațiu social și spiritual. Care anume din piesele ce le avem, le cunoaștem, le citim și le vedem (sau nu le vedem) acum reprezentate vor rezista vremii ? Care ar avea dreptul să aspire la tovărășia timpului ? Cineva se întreba pe ce s-ar putea întemeia îndoiala sau teama de a acorda dreptul aspirației la perenitate unora sau altora dintre piesele noastre și găsea că pe faptul că ele au antrenat prea evident cotidianul. „Or, — zicea preopinentul nostru — se știe, indiferent ce temă s-ar trata, în ce conjunctură și sub ce auspicii, teatrul are în natura și în datoria lui să includă valori permanente, să descopere corzi etern umane, să pună în vibrație partea emotivă și generoasă existentă mai fățiș sau mai ascuns, în fiecare din noi". Foarte adevărat, dar de ce toate acestea nu s-ar găsi în *cotidian* ? De unde să le desprindem dacă nu din viață ? Adevărul e totuși că *în cotidian* dramaturgii nu prea au descoperit *autenticul*, adevărurile mari, fundamentale ale omului contemporan, că nu au forat prea adînc, ci au rămas — unii și nu de puține ori — la adevărurile elementare, aflate la îndemînă. Nu ocolirea *cotidianului* va asigura perenitatea operelor dramatice, ci sinceritatea abordării lui în pluralitatea dimensiunilor, în adîncimea adevărurilor pe care le conține și capacitatea de a-l încărca de emoție. Senzația de exces de cotidian în defavoarea general-umanului — senzație pe care ne-o produc unele lucrări contemporane — ne vine de la superficialitatea tratării, de la cantonarea la nivelul faptului mărunt, de la lipsa penei călite la flăcările sacre ale harului creator. Care din piesele lui Shakespeare nu cuprinde fapte și întîmplări cotidiene ! ? O dragoste între un băiat și o fată nu-i un subiect de toată ziua, ca și neînțelegerile dintre două familii ? Dacă această poveste de dragoste a atins sublimul, iar alta dintr-o piesă oarecare (se pot cita cîte titluri vreți) nu l-a atins, nu faptul cotidian — de la care au plecat toate — este de vină, ci forța talentului, care există numai la unii.

Cum voi încerca să arăt mai jos, efortul creator al scriitorilor noștri de teatru a reușit totuși, nu rareori,

Scanned with OKEN Scanner

să atingă și cote demne de tot interesul ; avem piese care pot răspunde afirmativ la întrebarea despre care vorbeam la început — o știm și o credem cu toții, altfel nu ne-am angrena în asemenea discuții. Înainte însă de a face referiri concrete aș vrea să observ că e necesară o mai susținută propulsare a piesei românești de actualitate în circuitul mondial al valorilor, deziderat care — oricît de bune piese s-ar scrie la noi — nu se va împlini fără un program bine chibzuit și sprijinit de noi înșine. Sîntem — în toate discuțiile pe care le organizăm — gata să aplaudăm ideea circulației, pe scenele noastre, a pieselor străine — de la valorile clasice la piesele contemporane bune și chiar mai puțin bune. Este foarte necesară și plină de noblețe această deschidere a noastră spre valorile lumii, dar ar trebui să fim mai generoși și în celălalt sens, cu noi înșine adică, în sensul impunerii dramaturgiei românești peste hotare ; perenitatea va fi greu de atins fără această probă de foc.

În același timp, aș dori să sugerez că e necesar a privi dramaturgia noastră nu de sus, de pe poziția criticului sau istoricului robit și orbit de valorile eterne pe care le recunoaște întreaga lume, ci de aproape, dacă e posibil chiar din mijlocul ei ; numai așa i se poate lua corect pulsul și simți exact temperatura ; altfel vom produce în continuare fraze și ne va fi teamă să rostim nume și titluri, ca nu cumva posteritatea să ne coboare de pe soclurile profesorale și doctorale pe care ne aflăm sau sperăm să urcăm.

Iată, în continuare, cîteva piese la care m-am gîndit imediat ce mi s-a adresat invitația la discuție. Nu fac propriu-zis o selecție și nu propun o ierarhizare, ci încerc să-mi motivez pe scurt opțiunile. Din teatrul lui Marin Sorescu vor rămîne, desigur, mai multe piese, dar în primul rînd va rămîne *Matca*. Piesa e — s-a mai spus — o dramă a singurătății, dar și a solidarității și continuității în ordinea existenței ; „...o parabolă tragică de un ambitus filozofic excepțional, impregnînd cu rodul unei substanțiale meditații materialiste și reinterpretînd în spirit contemporan miturile biblice ale Genezei, Potopului, Apocalipsului“ (Valentin Silvestru). Pornind de la un fapt

Scanned with OKEN Scanner

real — inundațiile din 1971 — de la acea dramatică încleștare și înfruntare a omului cu forțele naturii — Sorescu ridică meditația într-un plan de maximă generalitate, eroii săi fiind nu niște anume indivizi care luptă spre a se salva, ci *idei*, exprimate în termeni fundamentali, despre existență, despre continuitate, despre indestructibila relație dintre viață și moarte : ideea de om care „se naște spre-a muri și moare spre-a se naște", ideea de femeie-matrice universală care are o misiune-limită, dincolo de neîndeplinirea căreia ar dispare viața însăși. Piesa e construită pe două momente esențiale ; nașterea și moartea, aflate într-o dialectică legătură. Dar nu avem a face numai cu împlinirea ciclului naștere-moarte sub patronajul naturii, ci și cu o gravă înfruntare între om și natură, între patima uneori distructivă a naturii și patima veșnică a omului de a dăinui, de a nu se lăsa distrus.

Din dramaturgia lui Paul Everac alegem *Camera de alături*. Lucrarea are o solidă rădăcină în actualitatea imediată, punînd în discuție cu acuitate, cu virulență chiar condiția spirituală a omului modern, acele permanențe albe și negre care-i definesc personalitatea. Pe de o parte păstrarea nealterată a identității spirituale, a prestanței personalității, indiferent de conjuncturi, de contingențe, de confruntările rutiniere la care te obligă viața, cultivarea fără ostentație a demnității prin dezangajarea de tribulațiile meschine ale existenței și angajarea cu toată ființa în descifrarea universalului și eternului din om, a purității, a candorii, singurele calități care înnobilează ființa și o mențin în integritatea ei ideală ; deci, pe de o parte Pavel Cristian, biologul, savantul preocupat de căutarea valorilor durabile nu numai ale științei sale, ci și ale ființei umane, iar pe de altă parte — Bondoc, funcționarul cu poziție socială înaltă, omul ajuns la o situație avantajoasă pe care a căutat-o, pentru care s-a zbătut, a așteptat momentul favorabil și așteaptă în continuare conjuncturi care să-l situeze și mai bine, omul, deci, care în aparență, cîștigă în viață prin iscusința sa de a se descurca — poate chiar fiind capabil acolo unde muncește. Everac face în „Camera de

Scanned with OKEN Scanner

alături" : o ciudată paralelă, în care liniile merg ... în direcții opuse. În timp ce Pavel Cristian a pierdut mereu în viață și în tot ce înseamnă poziție socială, realizare în planul existenței, dar a cîștigat în ființă, în integritatea sa morală, Bondoc a alergat din răsputeri în direcția inversă, cîștigînd în existență dar pierzînd în ființă, alterîndu-și identitatea morală prin compromisuri și atitudini conjuncturale, renunțînd de bună voie — sau silit de el însuși — la propria-i personalitate căreia i-a impus o maleabilitate nedemnă, o rapacitate fioroasă. Cristian și Bondoc concentrează la maximum două opoziții spirituale ireconciliabile, ei sînt doi poli ai ființei umane între care circulă (într-o direcție sau alta) o infinitate de identități în evoluție completînd o paletă interesantă de psihologii și caractere, de ființe ce se zbat fie în căutarea unei purități care le-a lipsit (Mira), fie în rumegarea fără nici o putință a propriilor înșelăciuni, iluzii și neîmpliniri (Alina, Flaviu). Meditația propusă, cu subtilitate, de dramaturg este însă de factură optimistă, de încredere în putința omului de a fi frumos, și pur, și integru ; Pavel Cristian și „camera de alături" sînt simbolurile acestei încrederi, simboluri care iradiază neîntrerupt o lumină de stea.

Propunîndu-și să urmărească sever — cu luciditate și nerv critic, cu ton de pamflet chiar — consecințele în plan moral și politic ale unor atitudini sociale și existențiale, D. R. Popescu creează în „Acești îngeri triști" — două planuri ale dezvoltării conflictului : unul mai general și de mare profunzime, la nivelul conștiinței (al conștiinței personajelor angrenate în dezbatere și al conștiinței în sens categorial) și altul strict dramaturgic, de acțiune. Am zis „cu abilitate profesională" pentru că interferența dintre aceste două planuri este perfectă, sesizabilă numai într-o zonă superioară a meditației filozofice. Pledoaria autorului are ca obiect noțiuni morale care țin de condiția ideală a omului : adevărul puritatea morală, dreptatea. Cum se poate ajunge la ele ? Prin eliberarea de lașitate și frică, prin curajul rostirii deschise a gîndului, prin arderea fără milă a ticăloșiei, prin demontarea mecanismului minciunii. Eroul principal al piesei este un furios. Cît îl va fi influențat pe D. R. Po-

Scanned with OKEN Scanner

pescu teatrul englez e greu de spus, dar limpede rămîne faptul că furiosul nostru nu e sterp, nu se luptă cu morile de vînt, nu practică furia de dragul furiei ca Jimmy Porter, el încearcă să-și depășească traumele minînd cauzele lor, demascîndu-le ; furia lui e susținută lăuntric de un lucid spirit critic la adresa unor mentalități și atitudini anacronice, incompatibile cu morala nouă. Acțiunea lui de eradicare a unor cutume nocive e în aceeași măsură o investigare sfredelitoare în realități sociale și în mentalități individuale ce se cer purificate sub influența razelor sănătoase ale morálei.

În sfîrșit, încă o lucrare la care vreau să mă refer este *Noaptea* lui Mircea Radu Iacoban. Cercetînd o epocă trecută, (al XVIII-lea veac) prin ceea ce ea a lăsat palpabil (documente, construcții, etc.), dramaturgul descoperă în ea ceva care ar putea părea o taină și anume relația inefabilă dintre om ca ființă trecătoare și spiritul uman în neîntreruptă curgere, dintre fapta obișnuită și reflexul ei în existența și conștiința generațiilor ; el încearcă să descifreze și să explice taina rezistenței neamului nostru pe aceste locuri, a rezistenței și continuității în ciuda tuturor vicisitudinilor vremii. Din acest punct de vedere, orașul Iași, care e de fapt ființa centrală a piesei, devine un simbol al perenității, al vieții neîntrerupte, al opunerii eroice în fața pîrjolurilor tătărăști, a birurilor turcești și a ciumei secerătoare de vieți. Ființa orașului nu poate fi supusă de toate aceste încercări, ea rezistă prin inteligență, prin putere de răbdare și regenerare continuă, prin iscusință și chiar prin șiretenie. Oamenii acestui oraș-simbol s-au călit în focul celor mai grele încercări — vrea să spună autorul — s-au călit pentru multe veacuri următoare, pentru o rezistență și o continuitate milenară.

Este, fără îndoială, lucrarea cea mai matură a dramaturgului, rodul unei meditații pătrunzătoare asupra istoriei în relația ei indestructibilă cu prezentul și viitorul.

Dacă spațiul ne-ar îngădui, am mai aduce în discuție și alte piese în rezistența cărora aș cuteza să cred : „Citadela sfărîmată“ de Horia Lovinescu, „Balconul“ de D. R. Popescu, „Iona“ de Marin Sorescu, atrăgînd totodată atenția asupra seriozității și responsabilității cu

Scanned with OKEN Scanner

care abordează probleme esențiale ale realității contemporane dramaturgi ca Romulus Guga, Theodor Mănescu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu și alții.

Perenitatea nu înseamnă veșnicie, dar sînt sigur că urmașii noștri vor fi interesați de piesele la care m-am referit. Poate chiar propunerea mea să-i determine să le caute prin biblioteci și să le urce pe scenă ; le doresc succes ! (1979)

Un proces dinamic

A vorbi despre mișcarea teatrală românească actuală înseamnă a avea în vedere un proces dinamic, un tablou viu, în continuă mișcare, implicat definitoriu în contextul cultural-artistic general din țara noastră, străbătut în toate direcțiile de ideile politice și sociale ale acestei etape, conștientizînd și autoconștientizîndu-se, cucerind spații ideologice și estetice noi atît în domeniul dramaturgiei, cît și în cel al artei spectacolului.

Numărul mare de autori dramatici — uneori venind din alte zone ale literaturii — dar mai ales noile modalități de expresie dramaturgică propulsează genul din vechea stare de ancilaritate literară în primul plan al interesului public. Dacă am încerca să descifrăm cîteva direcții de dezvoltare, ni s-ar impune categoric, mai întîi, ideea unei subliniate continuități a dramei istorice ; practicată de autori ca Horia Lovinescu, Al. Voitin, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Paul Cornel Chitic, Al. T. Popescu și alții, aceasta își caută noi forme de existență, modalități novatoare în abordarea istoriei, îmbinînd construcția dramaturgică amplă, impresionantă, cu o adîncă problematizare, totul într-un efort de expresivitate modernă și de asumare a unor sensuri profund contemporane. „Petru Rareș“, „Procesul Horia“, „Viteazul“, „Capul“, „Croitorii cei mari din Valahia“, „Cronica lui Laonic“ sînt numai cîteva din titlurile care au marcat această tendință. În imediata vecinătate se află specia impusă de Marin Sorescu — tragicomedia istorică, ilustrată de „Răceala“ și „A treia țeapă“.

Scanned with OKEN Scanner

O constantă tematică a acestei perioade de dezvoltare a dramaturgiei a constituit-o abordarea, din unghiuri foarte diverse, a actualității, prin modalități de amplă generalizare semnificînd, printre altele, — cum observa criticul Valentin Silvestru — și o claviatură categorială mai amplă în cadrul realismului. Au fost evidente eforturile dramaturgilor de a descoperi punctele de contact între consemnare și contemplare, de a rezolva balansul între reflectare și reflexivitate.

Dezvoltîndu-se în relație directă cu întreaga literatură română a acestor ani, cu pregnanta maturizare a teatrului, a artei spectacolului, a teatrologiei și criticii, și — nu în ultimă instanță — cu rafinarea gustului public, cu maturizarea ideologică și estetică a spectatorilor, dramaturgia ultimelor două decenii este expresia unei atitudini noi a scriitorilor față de realitate, o mai profundă și atent diversificată înțelegere și interpretare a acesteia ducînd firesc la o literatură complex problematizată, care a aruncat peste bord vechile locuri comune, frazeologia, șabloanele, complexul de inferioritate față de celelalte genuri literare. Odată cu îmbogățirea arsenalului de modalități de expresie și stiluri, au apărut și necesarele tendințe de specificizare națională și de universalizare, tendințe remarcabil ilustrate de Horia Lovinescu, Paul Everac, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Romulus Guga, Teodor Mazilu ș.a.

Complexitatea vieții contemporane, aspirațiile omului de azi, ale societății românești își găsesc concretizare dramaturgică în lucrări de o mare diversitate, inedite ca formulă, ca modalitate de expresie, de la drama ontologică la parabola politică, de la teatrul documentar la cronică și la reportajul teatral. Paul Everac, Theodor Mănescu, Mircea Radu Iacoban, Paul Cornel Chitic ș.a. practică adesea pamfletul politic, Tudor Popescu — pamfletul social, Dumitru Solomon excelează în parabola filosofică, Teodor Mazilu a impus în comedie grotesca acidă, nimicitoare, Aurel Baranga — farsa, umorul negru și satira socială. Nu rareori, în opera aceluiași dramaturg se dezvoltă o diversitate de formule și modalități. De pildă Horia Lovinescu, pornind de la comentariul pe marginea evenimentelor social-istorice („Citadela sfărîmată",

Scanned with OKEN Scanner

„Surorile Boga"), ajungea la meditația gravă asupra condiției artei și artistului („Moartea unui artist"), descifra drama puterii în contexte social-politice vitrege („Petru Rareș"), filosofînd apoi asupra sensului vieții și civilizației umane („Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă"). Înnoirile tematice pe care Paul Everac le aducea odată cu volumul „Viața lumii" au fost socotite, pe drept cuvînt, un succes în cucerirea de noi trepte pe scara reflexivității (v. Mircea Ghițulescu — „O panoramă a literaturii dramatice române contemporane").

Nu odată s-a ivit întrebarea : ce loc ocupă omul contemporan în dramaturgia noastră ? Răspunsul nu poate fi decît unul, singurul firesc și criticii l-au dat nu o dată : locul central. Dacă încercăm să ne amintim măcar cîteva dintre principalele lucrări ale celor mai jucați dramaturgi, vom avea imediat în față un peisaj uman bogat și divers în tipuri și tipologii, ni se va înfățișa de fapt lumea noastră de azi, în concretizări multiple. Vom întîlni fără îndoială eroul contemporan autentic, de mare valoare umană, surprins în relațiile sale esențiale, în conflictualitățile sale cotidiene sau generale. Iată cîteva propuneri de piese relevabile în acest sens : „Ca frunza dudului din rai", „Hoțul de vulturi", „Rugăciune pentru un disc-jockey", „Paznicul de la depozitul de nisip" (D. R. Popescu), „Camera de alături", „A cincea lebădă", „Ordinatorul", „Un pahar cu sifon" (Paul Everac), „Politica" I, II, „Noaptea pe asfalt", „Excursia" (Theodor Mănescu), „Hardughia", „Cabana" (Mircea Radu Iacoban), „Duet" (Andi Andrieș) „Interviu" (Ecaterina Oproiu), „Mobilă și durere", „Acești nebuni fățarnici", „Somnoroasa aventură" (Teodor Mazilu), „Preșul", „În căutarea sensului pierdut" (Ion Băieșu), „Între etaje" (D. Solomon), „Paradis de ocazie", „Concurs de frumusețe", „Jolly-Jocker" (Tudor Popescu), „Mîrîiala" (Paul Cornel Chitic) și altele, și multe altele.

S-ar putea crede, din cele de mai sus, că peisajul dramaturgiei românești actuale este strălucit, că nu are umbre, că e pădure fără uscături, că tot ce s-a scris și se scrie este de valoare inestimabilă. Știe însă toată lumea că nu este așa, că există și aici — ca în toate zonele literaturii — lucrări slabe, fără valoare artistică, subproduse

Scanned with OKEN Scanner

oportuniste, lucrări false, încercări de ocolire sau de mimare a realităților, de îndulcire a asperităților vieții, de simplificare stîngace a relațiilor individului cu societatea, cu semenii. Tot Valentin Silvestru observa că necesitatea și cerința clar exprimată și legitimată istoric și politic ca omul contemporan care construiește societatea și-și perfecționează conștiința să aibă o mai pregnantă individualitate în piesele noastre sînt preluate în grabă de dramaturgi improvizați sau pripiți și unilateralizate, simplificate pentru a răspunde unor exigențe jurnalistice de moment ; se ajunge astfel la produse anestetice, la expoziții de fantoșe, pe cît de inutile și ineficiente sub raport cultural-educativ, pe atît de categoric respinse de public.

Dramaturgia noastră actuală are însă suficiente valori, și-a construit un edificiu solid care nu mai poate fi erodat de intemperii și dăunători. Ea se impune în fața publicului românesc și — încet-încet, din păcate, prea încet — și în fața celui străin prin lucrări de înaltă ținută ideologică și estetică bazate pe conflicte, eroi și probleme ce denotă o puternică angajare politică, civică și morală.

Această impresionantă dezvoltare a literaturii dramatice românești a avut loc în relație directă cu înflorirea fără precedent a spectacologiei, cu dezvoltarea artei regiei și actoriei. O intercondiționare creatoare s-a produs între cele două zone ale vieții noastre teatrale. Dramaturgi de prima mărime au fost cuceriți și influențați direct de gîndirea regizorală, de formulele novatoare ale acesteia, de modernitatea montărilor de pe principalele noastre scene. Ei au recunoscut deschis că au primit impulsuri creatoare, sugestii și idei noi din partea unor spectacole realizate de Liviu Ciulei, Gheorghe Harag, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Dan Micu, ș.a. La rîndul lor regizori și actori dintre cei mai înzestrați, a căror activitate marchează definitoriu viața noastră teatrală, au recepționat mesajul lor de modernitate, au descoperit în piesele lor soluții originale pentru spectacole de mare noutate ideatică și stilistică. Această reciprocitate creatoare a stat la temelia întregii mișcări teatrale românești, a fost unul din „secretele" înfloririi ei fără precedent. (1985)

Scanned with OKEN Scanner

Continuitate de idee și acțiune

Se scrie și se vorbește mult despre marea trebuință de teatru a omului dintotdeauna și, cu precădere, a omului contemporan. Subliniem această idee pentru că ea constituie principala explicație a continuei dezvoltări și diversificări a mișcării noastre teatrale. Teatrul românesc de astăzi se implică atît de adînc în viața societății încît publicul — fără a neglija valențele estetice ale acestei arte — înclină să confunde (conștient) teatrul cu viața. Imperativul cunoașterii vieții și al reflectării ei în pagina scrisă e, în cazul teatrului, intrinsec, se cuprinde în substanța vie a acestuia, ceea ce face superfluă orice cerință exterioară lui. Dramaturgia noastră contemporană și-a cîștigat un statut egal cu al celorlalte genuri literare, fapt evident în ciuda opiniilor care mai circulă în sfera criticii literare, și care consideră valorile dramaturgiei ca mergînd în urma prozei și poeziei. Fără îndoială e la mijloc un viciu de cunoaștere. Dintr-o discuție pe care am avut-o cu distinsul critic teatral Valentin Silvestru (v. „Cronica" nr. 21/1982, p. 5) reieșea clar că dramaturgia noastră actuală a înregistrat în ultimii ani o puternică extensie problematică și un spor de expresivitate modernă. Au fost biruite, în linii generale, factologia și ilustrativismul, s-au obținut succese în abordarea actualității prin modalități de amplă generalizare. Distingem în peisajul dramaturgiei românești actuale — zicea interlocutorul nostru — piese parabolă cu un pronunțat caracter filozofic, piese politice remarcabile, lucrări de atitudine în probleme fundamentale ale vieții contemporane. Semnificativ este faptul că dramaturgia și-a cucerit, treptat dar sigur și durabil, o conștiință critică și promovează ferm o atitudine civică pe care nu întotdeauna o întîlnim în celelalte genuri literare. Dacă citățm numai cîteva nume de dramaturgi români remarcabili — impuși și frecvent reprezentați în ultimele decenii — e numai pentru că spațiul nu îngăduie o listă cuprinzătoare : Horia Lovinescu, D. R. Popescu, Paul Everac, Marin Sorescu, Romulus Guga, Mircea Radu Iacoban, Th. Mănescu, D. Solomon, Paul Cornel Chitic, Tudor Popescu, toți fiind autori ai unor lucrări în care omul

Scanned with OKEN Scanner

contemporan e prezent cu problematica lui complexă, surprins într-un context social-politic de maximă profunzime și diversitate.

Dacă citățm, apoi, fie și la întîmplare, titlurile de piese și numele dramaturgilor care s-au aflat pe afișele ultimelor ediții ale Festivalului de teatru contemporan (una dintre cele mai importante manifestări teatrale naționale) reiese un tablou bogat și divers din punct de vedere tematic și stilistic, ceea ce este egal cu un argument irefutabil privind dezvoltarea fără precedent a creației literar-dramatice românești. Numai la edițiile din 1980, '82 și '84 au fost prezentate : „Politica" I și II de Th. Mănescu, „Casa evantai", „Pluta meduzei" și „Matca" de Marin Sorescu, „Evul mediu întîmplător" de Romulus Guga, „Scoica de lemn" de Fănuș Neagu, „Un pahar cu sifon" de Paul Everac, „Muntele" și „Rugăciune pentru un disc-jockey" de D. R. Popescu, „Floriile unui geambaș" de Sütö Andras, „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă" de Horia Lovinescu, „Cuibul" de Tudor Popescu, „Soldatul și filosoful" și „Între etaje" de D. Solomon, „Nepoții lui Plautus" de I. D. Sîrbu, „Exerciții de forță și echilibru" de Ovidiu Genaru, „Viață particulară" de Const. Cubleșan. Dar acestea sînt o infimă parte din repertoriul românesc prezentat publicului în anii din urmă. Lor li se adaugă lucrările perezentate în „Săptămîna teatrului politic" de la Constanța, în „Colocviul regizorilor din teatrele dramatice" și în celelalte manifestări cu caracter festivalier și colocvial care au animat în ultimele două decenii viața teatrală românească, sporindu-i dimensiunea și calitatea impactului cu publicul, diversificîndu-i formele de manifestare și eficiența educativă. Corelînd aceste reuniuni teatrale cu activitatea curentă a scenelor noastre ajungem firesc la concluzia că teatrul românesc are în prezent un program ideologic și estetic unic și ferm, că dramaturgia are deja o tradiție stimabilă, că s-a curățat de contrafaceri și festivism ; este acum limpede pentru oricine că teatru contemporan înseamnă, înainte de orice, teatru *revoluționar* și că, privind teatrul nostru din acest unghi, putem vorbi de *noutate*, dar mai ales de *continuitate* ; important

Scanned with OKEN Scanner

e acum să știm a feri aceste concepte de schematizări, de limitări nedorite și, mai ales, să înțelegem cu toții — oameni de teatru, critici, public, activiști culturali — că teatrul contemporan are a exprima o aspirație neîntreruptă, nevoia de ideal, de umanitate, de noi înșine.

Dacă pînă aproximativ în anii '70 dramaturgia era stimulată în dezvoltarea ei de gîndirea regizorală novatoare, de arta spectacolului, astăzi raportul s-a schimbat : dramaturgia determină gîndirea regizorală, îi impune soluții spectaculoase, îi cere să-i respecte și să-i slujească pagina scrisă. Este semnificativă declarația unuia dintre remarcabilii regizori de azi — Dan Micu — la una din dezbaterile teatrale, declarație pe care o reproduc din memorie : „Am crezut în valoarea de sine stătătoare a formei, acum am ajuns la concluzia că, dacă un text vine cu un univers specific, mijloacele de a-l exprima trebuie să decurgă din el ; soluția oricărei probleme se află în ea însăși ; mijloacele trebuie adecvate universului investigat". Deci regizorul român s-a întors la *cuvînt* și aceasta e în primul rînd o biruință a dramaturgilor. O biruință care echilibrează raportul dintre arta dramaturgiei și arta spectacolului, lăsînd loc de manifestare creatoare atît scriitorilor, cît și regizorilor, actorilor, scenografilor ; o biruință din care a cîștigat teatrul în general și beneficiarul său — publicul spectator.

Un raport de continuitate, de neîntreruptă legătură între vechile generații și cele noi a caracterizat îndelungul proces al devenirii și afirmării *școlii noastre naționale de regie*. El este foarte limpede și în cazul generației pe care în urmă cu circa zece ani o numeam „noul val", „tînăra regie românească" și care îi înglobează pe Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Aureliu Manea, Dan Micu, Al. Tocilescu, Mircea Marin, Nicolae Scarlat, ș.a. urmați la cîțiva ani de Cristian Hadji-Culea, Al. Dabija, Silviu Purcărete, Dan Stoica, Victor Ioan Frunză ș.a. Gîndurile lor cele mai de seamă se grupează constant în jurul ideii de spectacol ca operă autonomă, de sine stătătoare ; implicarea artei în politic și a politicului în artă, militantismul și civismul subliniat al reprezentației teatrale, ambiția ineditului și a nesfîrșitei căutări și diversificări a mijloacelor, asumarea rolului de animatori și diriguitori

Scanned with OKEN Scanner

de trupe și de catalizatori în cîmpul culturii teatrale și al culturii în general, pasiunea pentru dramaturgia națională (în spațiul căreia a determinat noi orientări tematice și modalități expresive) iată ce cred că e specific regiei actuale de teatru. Descifrăm în aceste trăsături specifice tonuri și nuanțe preluate și dezvoltate creator de la generațiile anterioare, ceea ce dovedește *continuitatea de idee și acțiune* ce a caracterizat întotdeauna școala românească de regie. (1985)

Întîlniri și colocvii

Perenitatea, vigoarea și impactul cu un public larg și receptiv sînt principalele caracteristici ale teatrului românesc contemporan demonstrate convingător în întîlnirile și colocviile desfășurate în diferite orașe ale țării. Aceste manifestări întrunesc, an de an, teatre (care aduc spectacole reprezentative cu piese românești și străine), regizori, actori, critici și istorici ai teatrului, activiști culturali prin contribuția concertată a cărora se realizează acte culturale de cea mai aleasă ținută, evenimente artistice cu implicații educaționale remarcabile ; adunînd la un loc ceea ce este reprezentativ în mișcarea teatrală, se conturează — pentru specialiști, dar mai ales pentru public — adevărate fișe de temperatură ale diferitelor etape teatrale, imagini-sinteză care pot determina concluzii despre orientarea generală a repertoriului, despre evoluția regiei și artei interpretative, despre relația teatru-public, determinîndu-se astfel locul și rolul teatrului în ansamblul cultural și educațional. Totodată, acest gen de manifestări demonstrează și susține cu argumente puternice ideea democratismului culturii și artei românești, implicarea lor decisivă în marea și generoasa acțiune de edificare a conștiinței noi, a omului contemporan.

Iată de ce socotim necesar ca această viguroasă și dinamică mișcare colocvială care a animat viața teatrală românească din ultimele două decenii — experiență unică în Europa ! — să fie larg cunoscută de iubitorii teatrului,

Scanned with OKEN Scanner

de publicul din toată țara, de activiști culturali și de factorii de decizie, și mai ales să fie comunicată în termeni cît mai fideli celor care vor veni după noi, o istorie a teatrului românesc fiind datoare a o înregistra ca dimensiune esențială a actualei etape.

Vom referi în continuare asupra cîtorva dintre aceste întîlniri și colocvii, imaginea integrală urmînd a se realiza din coroborarea contribuțiilor tuturor criticilor, teatrologilor și istoricilor de teatru.

Una dintre cele mai importante manifestări de acest gen este cea de la Brașov, dedicată *teatrului contemporan*, din care autorul acestor rînduri a urmărit edițiile din 1980, 1982 și 1984. Cu speranța că astfel comunicăm nealterată atmosfera, judecata și emoția respectivelor reuniuni teatrale păstrăm așa cum au fost scrise atunci impresiile cronicarului — datîndu-le, evident, pentru o mai ușoară orientare a cititorului.

Succesul deosebit al ediției din 1980 (21—29 martie) a fost asigurat în primul rînd de un repertoriu bine ales, substanțial sub raportul ideilor, incitant prin inedit cîtorva lucrări (au fost prezentate nu mai puțin de patru premiere absolute din dramaturgia originală : „Pluta meduzei“ de Marin Sorescu, „Evul mediu întîmplător“ de Romulus Guga, „Scoica de lemn“ de Fănuș Neagu și „Un pahar cu sifon“ de Paul Everac, precum și două premiere românești din dramaturgia străină : „Soldatul necunoscut și soția lui“ de Peter Ustinov și „Haina cu două fețe“ a bulgarului Stanislav Stratiev) ; acestora li s-au adăugat alte piese interesante, care au prilejuit spectacole de bun nivel artistic : „Muntele“ de D. R. Popescu, „Floriile unui geambaș“ de Sütö Andras, „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă“ de Horia Lovinescu și „Cuibul“ de Tudor Popescu — fiind prezenți, cum se vede, cîțiva dintre principalii noștri dramaturgi, aproape toți cu lucrări reprezentative. Piesele prezentate la acest festival dezbat probleme diverse și, cele mai multe, grave, care dau substanță epocii noastre, care solicită omul contemporan pe coordonatele cele mai acute ale existenței și spiritualității sale. „Pluta meduzei“, „Evul mediu întîm-

Scanned with OKEN Scanner

plător", „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă" (toate trei — lucrări de excepție ale dramaturgiei noastre, ridicînd momentul teatral la un nivel valoric de competitivitate europeană) pun în dezbatere idei acute ce se integrează contextului ideologic general al lumii contemporane. Alienarea omului într-o lume plină de arme, înstrăinarea și imposibilitatea comunicării, avertismentul asupra imposibilității progresului în condițiile ruperii de tradiție, necesitatea ca omenirea să-și caute în ea însăși și să-și cultive valori autentice dacă nu vrea să se prăbușească — iată numai cîteva idei de bază splendid metaforizate de Marin Sorescu în „Pluta meduzei". La rîndu-i, Romulus Guga — dramaturg impus în prim planul vieții teatrale românești — sondează condiția umană în context contemporan, propunîndu-ne — într-o excelentă piesă politică — o gravă meditație asupra păcii și războiului, dar mai ales asupra relației dintre om și istorie, dintre sufletul uman și presiunea istoriei. Autorul, cu responsabilitatea omului politic contemporan, atrage atenția asupra posibilității renașterii fascismului și, în general, a fanatismului care pune în pericol spiritualitatea umană. Piesa lui Horia Lovinescu „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă" avertizează și ea cu putere asupra stării de nesiguranță în care se află omenirea într-un moment cînd cursa fanatică a înarmărilor atinge proporții monstruoase. Dramaturgul îi acordă omenirii șansa supraviețuirii, a renașterii și regenerării morale peste toate încercările și pericolele ce o pîndesc. De interes mai redus — atît sub raportul acuității ideilor, cît și al valorii artistice — piesa lui Peter Ustinov — se înscrie și ea în același context. Iar „Floriile unui geambaș", remarcabila lucrare dramatică a lui Sütö Andras, inspirată din ecourile tîrzii ale războiului țărănesc german condus de Thomas Münzer, face să răsune în contemporaneitate idei privind relația dintre conștiința individuală și agresivitatea puterii.

Două dintre piesele prezente la această întîlnire — „Cuibul" de Tudor Popescu și „Haina cu două fețe" de Stanislav Stratiev — sînt acide satire la adresa birocrației în socialism, dramaturgii propunîndu-și să contribuie la eradicarea unor vicii de fond ale societății noastre

Scanned with OKEN Scanner

care mai împiedică dezvoltarea și împlinirea personalității și procesul de înnobilare a relațiilor interumane.

Deja cunoscută și prețuită încă de la premiera pietreană de acum cîțiva ani, piesa „Muntele" de D. R. Popescu își dovedește încă o dată calitățile care o fac rezistentă în repertoriul nostru teatral, printr-o tensionată confruntare a ideilor de actualitate într-o dezbatere cu valoare de parabolă politică.

Dar întîlnirea brașoveană a impus și prin calitatea spectacolelor, majoritatea de un nivel artistic peste media stagiunii (ceea ce dovedește seriozitatea cu care s-a făcut selecția ; s-au remarcat personalități regizorale cu deosebire dintre tineri (Cristian Hadji-Culea — „Evul mediu întîmplător" la Teatrul Mic București ; Al. Tocilescu — „Haina cu două fețe" la Teatrul Giulești ; Valeriu Paraschiv — „Cuibul" la Teatrul Tineretului Piatra-Neamț, ceea ce dovedește că teatrul românesc actual are serioase rezerve în planul gîndirii și creației, al spectacologiei în general. De remarcat că deși au lipsit regizori de frunte ai generației tinere (Alexa Visarion, Dan Micu, Cătălina Buzoianu), regia tînără s-a situat în prim-plan prin valori impuse mai recent ; de altfel premiile acordate (Al. Tocilescu pentru „cel mai bun spectacol" al acestei ediții și Cristian Hadji-Culea — „premiul de regie") întăresc această afirmație. N-am fi drepți însă dacă n-am sublinia și aportul unor regizori din generația matură (Dan Nasta — „Scoica de lemn" la Teatrul Nottara, Dan Alecsandrescu — „Floriile unui geambaș" la Teatrul Național din Tg. Mureș, Eugen Mercus — „Muntele" și „Soldatul necunoscut și soția lui" la Teatrul dramatic Brașov (acesta din urmă obținînd și premiul — ex aequo — pentru cel mai bun spectacol). A participat, de asemenea, un regizor străin — Sik Ferenc din R. P. Ungară, cu un solid spectacol realizat pe textul lui Peter Ustinov „Soldatul necunoscut și soția lui" la teatrul maghiar de stat din Timișoara. Cea mai palidă contribuție a avut-o regizorarea Valentina Balogh, care a adus în festival un spectacol mult prea modest cu piesa lui Everac „Un pahar cu sifon" realizat la Teatrul Național din Craiova (evidentă greșeală de selecție).

Scanned with OKEN Scanner

La capitolul actorie au dominat Leopoldina Bălănuță (Victoria, în spectacolul de la Teatrul Mic cu piesa lui Romulus Guga) și Mihai Stan (Funcționarul, în spectacolul „Haina cu două fețe" — Teatrul Giulești), ambii obținînd premiile de interpretare. Dar au avut contribuții demne de reținut Micaela Caracaș (Teatrul Național Tg. Mureș), Mirela Cioabă (Teatrul „Valea Jiului"), ambele — premiu pentru debut, apoi Gh. Dănilă (Piatra Neamț), Const. Babii și Mircea Andreescu (Brașov), Mihai Gingulescu și Dan Ivănescu (Tg. Mureș), Makra Lajos (Teatrul maghiar de stat Timișoara) ș.a.

Cineva a făcut observația că principalul criteriu în evaluarea contemporaneității teatrului nu este *timpul* în care a fost scrisă piesa, ci contemporaneitatea publicului, orizontul, cerințele și exigențele acestuia. Trebuie să remarcăm faptul că la întîlnirea brașoveană publicul s-a dovedit un extraordinar partener al oamenilor de teatru ; seară de seară, sala de spectacole a fost arhiplină (de fiecare dată rămînînd pe dinafară mulți alți spectatori), seară de seară s-a purtat un dialog viu, neîntrerupt între scenă și sală, publicul arătîndu-se deschis și receptiv, sincer și inteligent.

Ca de obicei, spectacolele au fost discutate de către specialiști (critici, regizori, dramaturgi, teatrologi și alte categorii de oameni, iubitori ai teatrului) ; discuțiile au fost tot timpul interesante, la obiect, de un nivel teoretic elevat, în stare să determine continua ridicare a calității mișcării noastre teatrale. Ele au fost prelungite apoi, în colocviul cu tema „Contribuția teatrelor la constituirea unui repertoriu general conform cu sarcinile artistice și educative ale mișcării teatrale românești actuale". (1980)

*

La ediția din 1982 (10—17 aprilie), au fost prezentate zece spectacole : „Karamazovii" de Horia Lovinescu și Dan Micu, după Dostoievski (Teatrul „Nottara"), „Turnul de fildeș" de Victor Rozov, regia Ion Cojar (Teatrul de Comedie), „Între etaje" de D. Solomon, regia Ion Cojar (I.A.T.C.), „Matca" de Marin Sorescu (Teatrul dramatic Baia Mare), „Casa evantai" de Marin Sorescu (Tea-

Scanned with OKEN Scanner

trul de stat Oradea), „Exerciții de forță și de echilibru“ de Ovidiu Genaru, regia I. G. Russu (Teatrul „Bacovia“ Bacău), „Adam și Eva“ de Peter Hacks, regia Michael Bleiziffer (Teatrul german de stat Timișoara), „Moartea accidentală a unui rebel“ de Dario Fo, regia Dan Alecsandrescu (Teatrul Național Tg. Mureș, secția română), „Între etaje“ de D. Solomon, regia Mircea Marin, și „Cine sînt eu ?“ de Edward Albee, regia Eugen Mercus (Teatrul dramatic Brașov). Fără îndoială, selecția comportă discuții, mai întîi în sensul dacă este reprezentativă, dacă înglobează, adică, cele mai bune spectacole aflate pe afișul mișcării teatrale românești la ora reuniunii. Pentru cine nu cunoaște regulamentul concursului (care cere ca piesele aduse în întrecere să fie scrise în ultimii 10 ani, iar spectacolele să nu fi fost prezentate și premiate în alte concursuri), afișul ar putea părea nu îndeajuns de reprezentativ. În realitate, el a cuprins cam tot ce era... disponibil și răspundea imperativelor respectivei ediții brașovene. E însă de precizat că această întîlnire nu trebuie privită izolat, ci în corelație cu celelalte care nu avut sau care vor mai avea loc (Craiova, Cluj-Napoca, Piatra Neamț, Bîrlad, Galați, Botoșani ș.a.), suma spectacolelor rulate la aceste întreceri urmînd a da „sentința“ definitivă asupra stării și temperaturii mișcării teatrale românești actuale. *Contemporan '82* de la Brașov a fost, așadar, o etapă, a cuprins doar o parte din peisajul nostru teatral, parte importantă însă, ceea ce a făcut ca ea să fie judecată prin prisma marilor exigențe actuale privind ținuta ideologic-estetică și eficiența cultural-educativă a spectacolelor. Cumulînd și sintetizînd judecățile de valoare exprimate, putem spune că am participat la o întîlnire de expresie contemporană, axată pe liniile de forță ale politicii culturale generale, la o reuniune *de lucru*, cu repere adesea înalte, dar și cu unele puncte slabe, atît sub aspect spectacologic, cît și teoretic. În repertoriu au fost cuprinse nume reprezentative de dramaturgi români și străini, dar realitatea spectacolelor nu a acoperit în întregime celebritatea numelor (Albee, Dario Fo, Marin Sorescu). A revenit în discuții ideea că

Scanned with OKEN Scanner

opțiunile repertoriale nu au fost întotdeauna suficient de ambițioase, iar creativitatea unor regizori și a majorității actorilor și scenografilor nu a depășit obișnuitul. Totuși, au existat în cadrul reuniunii unele izbînzi artistice care vorbesc despre sănătatea și fermitatea ideologic-artistică a teatrului românesc actual, despre solida lui implantare în realitățile contemporane, în dinamismul general al mișcării artistice românești. Un punct înalt în programul brașovean a fost spectacolul Teatrului „Nottara" cu dramatizarea lui Horia Lovinescu și Dan Micu după Dostoievski. „Karamazovii" este un spectacol tulburător, în care regizorul Dan Micu, refuzînd schemele, dovedește o înaltă disponibilitate creativă și aduce în lumină un Dostoievski contemporan, adînc uman, care, punîndu-te față în față cu cel mai rău dintre rele, te ajută să ieși purificat. În edificarea spectacolului, regizorul s-a întîlnit cu un scenograf de excepție — Dragoș Georgescu —, ale cărui decoruri (spațiul labirintic care se deschide și se închide în el însuși și în afară, cuprinzînd și tensionînd cutremurătoarele drame ale Karamazovilor) asigură unitatea și ritmul spectacolului, dau profunzime ideilor, oferind în același timp un adevărat model de plastică scenică integratoare de idei și sensuri, evitînd ilustrativismul și pleonasmele, conjungîndu-se perfect cu jocul actorilor și cu muzica (Vasile Șirli). În rolurile masculine au contribuții remarcabile actorii George Constantin, Al. Repan, Ștefan Sileanu. Sub valoarea acestora sînt interpretările feminine — Dana Dogaru și Ioana Crăciunescu.

De un deosebit interes s-a bucurat spectacolul studenților de la I.A.T.C., clasa Amza Pellea, care — sub conducerea regizorală a lui Ion Cojar — au valorificat într-un chip special piesa lui D. Solomon „Între etaje", realizînd o demonstrație de teatru în care funcționează „la vedere" toate componentele unui spectacol : scriitorul, actorul, regizorul. Studenții-actori au impresionat prin maturitatea și siguranța jocului, remarcîndu-se prin individualități (Magda Catone — un talent de excepție), dar și prin puterea întregii trupe de a se manifesta unitar. Profesorul Amza Pellea a jucat alături de studenți, insuflîndu-le siguranță și stimulîndu-le încrederea în forța și talentul lor.

Scanned with OKEN Scanner

Piesa lui Victor Rozov, „Turnul de fildeș" avertizează asupra unor conflicte și posibile alienări în societatea socialistă. Nu este cea mai bună piesă a dramaturgului sovietic ; epicizează moralizator, amintindu-ne de lucrările lui Tudor Mușatescu. Opțiunea Teatrului de Comedie trebuie socotită, de aceea, drept una obișnuită, nedepășind o anumită comoditate. Spectacolul semnat de Ion Cojar e agreabil, comunică bine cu sala, dar nu propune idei deosebite.

Demne de subliniat sînt opțiunile repertoriale ale teatrelor din Baia Mare (mai ales) și Oradea, care s-au prezentat cu două piese de Marin Sorescu — „Matca" și, respectiv, „Casa evantai" (băimărenii obținînd și premiul pentru cea mai bună opțiune repertorială). Spectacolul băimărean e stufos, încărcat, complicat ; convenția regizorală propusă e valoroasă, dar funcționează parțial. Interpreta principală — Valentina Livinț (o actriță debutantă, cu reale disponibilități scenice) a fost trecută în plan secundar de zelul regizoral care a urmărit mereu semnele, metaforele — nu o dată obscure și tautologice. A doua piesă a lui Marin Sorescu — „Casa evantai", pare a avea largi deschideri de sensuri, dar lectura regizorală nu i-a găsit toate cheile pentru a le comunica foarte clar. Spectacolul reține, tulbură chiar spectatorul, dar nu o dată îi creează dileme și chiar îl lasă perplex.

Celelalte spectacole prezente în concurs, aflate pe scări valorice mai modeste, au întrunit totuși sufragiile publicului, ale unui public foarte numeros, generos și exigent, iubitor de teatru bun, așteptînd mereu revelații și bucurîndu-se entuziast atunci cînd le află ; și festivalul *Contemporan '82* i-a oferit — nu din belșug, dar i-a oferit suficiente revelații.

Colocviul, desfășurat în ultima zi a întîlnirii, și-a propus tema „Avem nevoie de un teatru revoluționar". La dezbateri au participat numeroși vorbitori : dramaturgi, critici, regizori, activiști culturali, spectatori. Conceptul de teatru revoluționar — s-a subliniat — a existat dintotdeauna și apelul cuprins în tema colocviului e legitim pentru că e consubstanțial cu ideea de teatru. El trebuie ferit de degradări, de schematizare și limitare ; să nu uităm că el exprimă aspirația ; nevoia de teatru

Scanned with OKEN Scanner

e nevoia de ideal, de umanitate, de noi înșine. Dramaturgii români scriu un teatru care s-a curățat de contrafaceri și de festivism și care se află subscris unui program ideologic-estetic unic și ferm. Teatrul românesc face politică în spiritul politicii țării. Acestea au fost principalele idei vehiculate în discuții. Totodată s-a analizat stadiul actual al dramaturgiei românești și felul în care este ea integrată în repertoriul activ, constatîndu-se că se află într-un moment bun al evoluției ei și că a acumulat un spor de expresivitate modernă care îi dă dreptul să se reintegreze cu personalitate proprie în dramaturgia europeană. Și totuși — s-a concluzionat — stagiunea actuală cuprinde prea puține piese reprezentative din cauză că în alcătuirea repertoriului funcționează încă unele criterii învechite, obișnuințe și prejudecăți. Piesa originală e trecută adesea în plan secundar de apetența deosebită pentru dramatizări și adaptări. (1982)

*

Deși a întrunit un număr relativ mic de spectacole, ediția din 1984 și-a atins scopul de a da o idee despre stadiul atins de dramaturgia noastră și despre felul cum este ea integrată repertoriului activ al principalelor scene : a fost evident un spor de expresivitate modernă — demonstrat mai ales de cele două lucrări ale lui Theodor Mănescu, „Politica I“ și „Politica II“ (sau „Trestia gînditoare“), de „Rugăciune pentru un disc-jockey“ a lui D. R. Popescu și de „Soldatul și filozoful“ de Dumitru Solomon. Mai puțin reprezentative pentru stadiul actual al dramaturgiei naționale — „Nepoții lui Plautus“ de I. D. Sîrbu și „Viață particulară“ de Const. Cubleșan care au și prilejuit spectacole mai modeste. Din literatura dramatică străină a fost prezentă în concurs o singură lucrare — „După pauză începe războiul“ de Oldrich Danek, iar înafara concursului — „Serata neprevăzută“ de Harold Pinter.

Așadar, deși eșantionul dramaturgic prezent la Brașov a fost restrîns, s-a putut constata — mai ales corelînd faptele de aici cu altele, din alte întîlniri — că dramaturgia

Scanned with OKEN Scanner

noastră are deja o tradiție revoluționară, că teatrul românesc are un program ideologic și estetic unic și ferm.

Ce ne-au spus, din acest punct de vedere spectacolele acestei ediții ? Vom considera doar trei dintre piesele românești prezente aici : cele două „Politici" ale lui Theodor Mănescu și „Rugăciune pentru un disc-jockey" de Dumitru Radu Popescu. Lucrări de o deosebită originalitate — nu doar ca factură dramaturgică, ci mai ales ca dezbateri de idei politice — cele două piese (sau două părți ale aceleiași piese ?) ale lui Theodor Mănescu își propun (invitînd totodată lectorul și spectatorul) să reflecteze, să judece, să mediteze asupra unei întregi epoci, asupra complexității și particularității vieții și evenimentelor politice petrecute la noi în cele patru decenii de la eliberare și chiar mai înainte ; e o meditație lucidă, o judecată fără menajamente, de pe poziția unui om implicat cu viața sa, cu ideile, cu credințele și acțiunile sale în viața partidului și a țării ; dramaturgul realizează, pentru prima dată la noi, o pătrunzătoare și curajoasă perspectivare a istoriei partidului comunist în directă relație cu istoria țării și chiar cu istoria generală a mișcării muncitorești din lume. Cum bine observa cineva „este meditația unui comunist asupra comunismului", este o dezbatere lucidă cu profund caracter partinic. Meditația, analiza, rememorările, sinteza asupra evenimentelor — toate realizate de eroul principal, fidel fiu și devotat slujitor al partidului — au darul de a duce la o profundă înțelegere a însăși evoluției societății românești și la o clarificare a propriului ideal revoluționar. Cele două spectacole („Politica I" realizat de Teatrul dramatic Brașov, într-o originală viziune regizorală, și „Trestia gînditoare" în versiunea Teatrului Mic, regia Silviu Purcărete) s-au aflat printre cele mai bune ale reuniunii, regizorii și actorii dovedind o mare putere de concentrare și tensionare a ideilor, astfel că am asistat la două spectacole de aleasă ținută artistică, dezbateri de idei de maxim interes politic și estetic. De altfel juriul s-a oprit prioritar asupra acestor două spectacole cărora le-a acordat o bună parte dintre distincții.

Premii importante — în primul rînd cel acordat pentru *opțiune repertorială*, apoi premiul de scenografie,

Scanned with OKEN Scanner

premiul de interpretare masculină (Dionisie Vitcu) și o mențiune de interpretare (Doina Deleanu) a obținut și „Rugăciune pentru un disc-jockey", spectacolul Teatrului „Vasile Alecsandri" din Iași realizat de regizorul Dan Stoica (Un comentariu asupra acestui spectacol — la pagina 117).

De un deosebit succes s-a bucurat spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Timișoara care a prezentat, în regia Magdalenei Klein, piesa lui Oldrich Danek „După pauză urmează războiul", spectacol care s-a impus prin remarcabila originalitate a translării în imagini scenice a metaforei textului, prin dinamica implicită și bine echilibrată a vizualizării conflictului dramatic, prin unitate de stil și spirit de echipă. O merituoasă prezență a fost și spectacolul Teatrului german din Timișoara cu piesa lui Dumitru Solomon „Soldatul și filozoful" în regia sigură și limpede a lui Bogdan Ulmu.

Deși — cum spuneam — mai sumară decît ediţiile anterioare manifestarea de la Brașov se înscrie cu personalitate în dinamica mișcării teatrale ca un moment necesar, ca o demonstrație de vitalitate și de optimism a acestei arte cu atît de larg ecou în marea masă a publicului. (1984)

Pentru prima dată în mișcarea noastră teatrală — atît de bogată, în ultimul timp, în manifestări și dezbateri de amploare — tinerilor regizori li se oferă prilejul unei confruntări de generație, — *Colocviul tinerilor regizori* — confruntare care să le permită a se analiza ei înșiși, din interior, de a se afla față în față într-un efort comun, de a-și pune întrebări despre ei înșiși, despre contribuția lor la dezvoltarea artei teatrale românești, la promovarea dramaturgiei naționale, la educarea publicului spectator. Ei au, de asemenea, prilejul să se confrunte direct cu critica teatrală — la Bîrlad fiind prezenți cei mai mulți dintre criticii din întreaga țară.

De la început trebuie spus, colocviul s-a dovedit deosebit de fructuos, atît în confruntarea scenă-sală cît și în dezbaterile ce au urmat după fiecare reprezentație, astfel

Scanned with OKEN Scanner

încît creatorii spectacolelor s-au supus judecății confraților și criticilor.

Aruncînd o privire asupra titlurilor cuprinse în programul de spectacole al primei ediții a colocviului bîrlădean se poate desprinde varietatea deosebită a opțiunilor repertoriale, aria culturală întinsă în care circulă tinerii noștri regizori, aplecarea lor atentă spre repertoriul universal și românesc, grija de a alege texte de largă deschidere umanistă, care să le ofere, în același timp, posibilitatea exercitării talentului, capacității lor de invenție, posibilitatea investigării din unghiuri noi a unor texte celebre sau descoperirea unor piese încă necunoscute scenelor noastre (cum este cazul piesei „Ivona, principesa Burgundiei" de Witold Gombrowicz (regizor : Brandy Baras, Teatrul Național Iași) sau „Amurgul unui cocor" de Jinji Kinoshita (regizor : Al. Tocilescu, Teatrul „Al. Davila" din Pitești). Din repertoriul clasic universal ne-au fost propuse piese de cea mai mare greutate : „Macbeth" de Shakespeare (regizor : Aureliu Manea, Teatrul de stat Ploiești), „Puterea întunericului" de Tolstoi (regizor : Mușata Mucenic, Teatrul „V. I. Popa" Bîrlad), „Slugă la doi stăpîni" de Goldoni (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț). În sfîrșit, dramaturgia românească a fost prezentă prin două texte clasice — „Năpasta" de I. L. Caragiale (regizor : Alexa Visarion, Teatrul Giulești — studio) și „Sînziana și Pepelea" de Alecsandri (regizor : Anca Ovanez, Teatrul de dramă și comedie din Constanța) — și doar o singură piesă de actualitate, „Acum și în cele din urmă" de Theodor Mănescu (regizor : George Rada, Teatrul dramatic Galați). Sigur că asupra alcătuirii acestui program se pot face — și chiar s-au făcut — observații cu privire la echilibrul tematic și mai ales cu privire la timida prezență a dramaturgiei românești de actualitate, dramaturgia care trebuie să definească în primul rînd — cum observa la colocviu un distins critic — profilul tînărului regizor român. Dar ca nu cumva cititorul să rămînă cu o opinie deformată asupra opțiunilor repertoriale ale tinerilor regizori, ne grăbim să arătăm (lucru clar afirmat și în colocviu) că pe scenele din țară se află și alte spectacole — gata sau în pregătire — cu piese românești puse în scenă de regizori tineri. Că nu

Scanned with OKEN Scanner

au fost aduse, la acest colocviu, măcar o parte din aceste spectacole e numai o chestiune organizatorică asupra căreia se poate discuta, dar nu poate fi vorba de vreo rezervă, de vreo obținere a regizorilor tineri în legătură cu piesa românească de actualitate.

Oprindu-ne acum asupra spectacolelor prezentate și aflîndu-ne în imposibilitatea de a face, în acest spațiu, analize cît de cît cuprinzătoare, ne mărginim la cîteva observații generale. Cele mai vii discuții le-a stîrnit spectacolul lui Aureliu Manea cu celebra piesă shakespeareană „Macbeth", piesă în care regizorul a văzut o acerbă luptă cu limita, circumscriind destinul tragic al personajului titular unei disperate încercări de a sparge limitele omenești. Corespondența scenică a acestei idei, propusă de Manea, e spargerea limitelor obișnuite ale percepției, ale vizualizării. Rezultatul ? Un spectacol vizualizat excesiv, în care șocul vizual e aproape insuportabil, efectul de blitz atomic folosit de regizor, deși are o anume fascinație și poartă încărcătura dramatică a textului, se devalorizează prin exces. Dar trebuie să-i recunoaștem lui Manea, dincolo de dificultatea receptării spectacolului — viziunea îndrăzneață, originală, capacitatea armonizării tuturor elementelor spectacolului într-o concepție integratoare, credința sa nestrămutată în ceea ce-și propune, claritatea și sugestivitatea metaforei scenice oferite spectatorului spre meditație.

Un spectacol a cărui raritate e dată mai întîi de prezența pentru prima dată la noi a unei piese japoneze, a fost „Amurgul unui cocor" de Jinji Kinoshita. Ne-au impresionat delicatețea textului, puritatea imaginii, jocul actorilor — care au recurs la unele elemente de sugestie, atît cît era necesar pentru a fi în acord cu textul, dar fără a apela la specificul teatrului japonez (necunoscut lor și nouă). Melodii și sonuri sugeratoare de atmosferă completează un spectacol frumos, din care răzbate o poezie orientală cuceritoare. Regizorul Al. Tocilescu se dovedește un om de gust, echilibrat și sensibil.

Cu siguranța-i cunoscută, Alexa Visarion a prezentat un spectacol („Năpasta") solid și clar, urmînd fidel textul caragialean și comunicîndu-l cu pregnanță. Anca Ovanez nu a reușit să facă din „Sînziana și Pepelea" de Vasile

Scanned with OKEN Scanner

Alecsandri decît o paradă barocă fără haz, din care textul bardului răzbate greu, cu toate nuanțele estompate.

Un caz aparte l-a constituit, în acest colocviu, spectacolul gălățean cu piesa lui Theodor Mănescu „Acum și în cele din urmă", cum am văzut — singura prezență din dramaturgia românească de actualitate. Textul propune o meditație lucidă asupra ideii de justiție, confruntînd două generații : cea vîrstnică — trecută prin focul revoluției, în care a trebuit să opteze decisiv pentru sau împotriva ideilor comuniste — și cea tînără care își propune, azi, s-o judece pe cea dintîi pentru a înțelege dacă a făcut ceea ce trebuia să facă. Dezbaterea propusă de Theodor Mănescu e pasionantă și dramatică în substanța ei, dar echipa gălățeană condusă de George Rada nu a reușit să o slujească prea convingător. Spectacolul este deslînat, fără o idee coordonatoare, fără stil, desfășurat într-un decor neinspirat.

Dezbaterile pe marginea spectacolelor au fost deosebit de fertile, demonstrînd încă o dată că acțiunile din ultimii ani, în care problemele teatrului românesc sînt puse în dezbaterea deschisă a specialiștilor, a practicienilor, teoreticienilor și criticilor, sînt mijloace eficace de sporire a eficienței cultural-educative a mișcării teatrale românești. În sprijinul aceleiași idei a venit și dezbaterea din ultima zi a întîlnirii, în care, pe baza unor referate prezentate de cîțiva regizori tineri, s-au clarificat probleme privind conștiința civică și artistică a regizorului tînăr, situația lui în ambianța ideologică și artistică a instituției teatrale ș.a. (1976)

*

Începînd cu a doua ediție (1977) colocviul și-a extins aria asupra „regizorilor din teatrele dramatice" ; deci nu doar al tinerilor, ci al tuturor regizorilor.

Au fost programate șapte spectacole care nu reprezentau o selecție anume, după criterii impuse, ci pur și simplu șapte spectacole care, alcătuind un eșantion, au ajutat spectatorul consecvent să-și facă o opinie despre starea actuală a teatrului nostru. Trei dintre teatrele participante au prezentat spectacole cu piese românești :

Scanned with OKEN Scanner

„Muntele“ de D. R. Popescu (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), „Nu sîntem îngeri“ de Paul Ioachim (Teatrul „V. I. Popa“ din Bîrlad) și „Dezertorul“ de Mihail Sorbul (Teatrul „M. Eminescu“ din Botoșani), iar celelalte patru au adus pe scena colocviului piese străine foarte diferite : „Da sau nu“ de A. Ghelman (Teatrul Național din Iași), „Emigranții de S. Mrožek (Teatrul de stat Oradea), „Domnișoara Iulia“ de A. Strindberg (Teatrul „Bacovia“ din Bacău), „Maria și copiii ei“ de Osvaldo Dragun (Teatrul dramatic din Brașov). Spectacolele au fost foarte diverse nu numai prin textele lor literare, ci și prin demersurile regizorale și, firesc, prin calitatea interpretării actoricești. Unele dintre ele au corespuns exigențelor publicului și specialiștilor, altele nu ; judecata critică a fost însă pentru fiecare în parte o acțiune folositoare nu doar creatorilor, ci tuturor participanților.

Între momentele de vîrf ale săptămînii bîrlădene trebuie menționat spectacolul pietrean cu piesa lui D. R. Popescu „Muntele“ în regia lui Emil Mandric, scenografia lui D. Sbierea, muzica lui Dorin Liviu Zaharia și avînd ca interpreți pe Horațiu Mălăele, Cornel Nicoară, Corneliu Dan Borcea ș.a. Privită din unghiul construcției dramatice, piesa nu este una dintre cele mai bune ale prețuitului dramaturg, dar valoarea îi stă în primul rînd în reverberațiile ei extrem de actuale, în ciuda faptului că acțiunea se petrece în vremea regelui Dromichaites al geților. Idei clare despre rădăcinile neamului românesc, despre permanența și vechimea existenței noastre, despre spiritualitatea aleasă a locuitorilor acestor locuri și despre dorința lor de a trăi liberi, în dreptate și demnitate, fără a se amesteca în treburile vecinilor, despre înțelepciunea politică și despre alte cîteva probleme fundamentale ale existenței unui popor sînt cuprinse într-o structură dramatică emoționantă și transferate într-un spectacol frumos și convingător care aduce în fața spectatorului o nouă modalitate de dramă istorică și un nou tip de erou. Muntele — reiese cu pregnanță din spectacol — este simbolul permanenței, al durabilității, al încrederii în viitor și în om, simbolul tăriei morale a geților, al invincibilității lor care își are baza nu în iscusința armelor, ci în ceea ce se construiește rezistent și durabil în om ca încre-

Scanned with OKEN Scanner

dere și înțelepciune. Spectacolul se înscrie într-o complexă zonă de gîndire și afectivitate în care se întîlnesc și se îmbină istoria cu legenda și cu actualitatea. Întrucît informațiile asupra epocii sînt puține, creatorii spectacolului au căutat în folclor elemente de permanență, unele recreate în spiritul datinilor și al principalelor etape ale vieții (nașterea, căsătoria, moartea), astfel încît să realizeze o ingenioasă osmoză între trecut și prezent. Deși au creat momente de autenticitate și emoție (sau poate tocmai de aceea) autorii spectacolului au depășit puțin măsura, spectacolul lor avînd uneori prea puternice accente folcloristice sau chiar folclorizante care, dacă nu diminuează prea evident substanța patriotică remarcabilă a spectacolului, îi amendează parțial ținuta artistică.

A doua piesă românească, „Nu sîntem îngeri" de Paul Ioachim (regia: Cristian Nacu, scenografia : Mugur Pascu, în rolurile principale : C. Petrican, Virgil Leahu, Smaranda Herford), dezbate, de asemenea, o problemă de strictă actualitate, aceea a ținutei morale a omului societății noastre. Fără valoare deosebită, cu destule stîngăcii și locuri comune în angrenarea conflictului, cu idei abia enunțate, neduse pînă la capăt, piesa actorului Paul Ioachim reține totuși atenția prin dorința de a rosti adevăruri actuale, de a cerceta structura morală a omului zilelor noastre, de a intenta proces necinstei și de a căuta să descopere caratul demnității chiar și acolo unde aparent nu mai există. Spectacolul lui Cristian Nacu comunică toate aceste idei, — de unde deducem o atitudine activă a regiei față de text — dar o face cu prea puțină inventivitate, cu meserie, dar fără fiorul creației, rezultatul fiind o monotonie care se instalează în scenă în ciuda zbaterilor — uneori meritorii, de foarte bună intenție — ale actorilor.

Dacă „Muntele" a marcat primul moment de vîrf al manifestărilor de la Bîrlad, cel de al doilea s-a numit „Emigranții", spectacol al teatrului din Oradea (interpreți : Radu Vaida și Mircea Constantinescu). Așa cum deconspiră însuși titlul, piesa lui Mrożek prezintă una din problemele acute ale lumii contemporane, creînd o imagine puternic sugestivă a izolării sociale și a înstrăi-

Scanned with OKEN Scanner

nării oamenilor aflați în situația de emigranți. Dramaturgul tratează neliniștit și neliniștitor — privindu-le cu obișnuitu-i surîs sarcastic și învăluindu-le în cunoscutu-i umor negru — relațiile interumane „într-o lume în care Istoria zdrobește oamenii". Spectacolul orădean, realizat cu finețe, are o pătrunzătoare infuzie politică cu ecouri puternice în lumea contemporană, oferind o imagine caustică și foarte lucidă asupra unei realități cu implicații adesea tragice : emigrația. Deși spectacolul are unele inegalități (tensiune oscilantă, căderi în verbiaj etc.), creatorii lui au găsit în majoritatea cazurilor cheia cea mai potrivită pentru fiecare moment. Limbajul folosit este simplu și de o reală adecvare, soluțiile scenice vin din interior, ceea ce denotă o atitudine creatoare temeinică. Un statut special a fost acordat obiectelor : ele joacă mult, între ele și personaje se stabilesc relații ; obiectele nu rămîn deci semne formale, ci devin instrumente active care trimit spre sală semnale a căror receptare înlesnește comunicarea, înțelegerea exactă a ideilor.

Un singur spectacol de studio experimental a fost prezent în această săptămînă : „Domnișoara Iulia" de Strindberg (regia : Cristian Pepino, interpreți : Anca Alexandra, Mircea Crețu și Doina Deleanu). Experimentînd, artiștii băcăoani și-au propus o autodepășire, o ieșire din rutină, să extindă — cum scrie în caietul de sală actrița Anca Alecsandra — dincolo de posibilitățile cunoscute deja, gîndirea, expresivitatea scenică, comunicarea cu publicul. În bună măsură ei au reușit ceea ce și-au propus, spectacolul lor, într-o formulă simplă și riguroasă cu sine, este plăcut și emoționant. Regizorul a operat interesante deplasări de accente și a adus o viziune proprie asupra personajelor Kristin și Jean, dar asta a făcut să treacă în plan secundar personajul titular. Spațiul de joc mai avea încă rezerve nefolosite, dar în general spectacolul a fost condus cu mînă sigură, fiind poate primul act regizoral de valoare al tînărului Cristian Pepino.

Teatrul din Brașov a prezentat o lucrare din dramaturgia actuală a Americii latine, „Maria și copiii ei" de Osvaldo Dragun (regia : Mircea Marin, scenografia Th. T. Ciupe, interpreți : Geta Grapă, Dan Săndulescu, Coca

Scanned with OKEN Scanner

Bloos ș.a.) care marchează o interesantă deschidere a repertoriului nostru spre zone și dramaturgii mai puțin abordate. Piesa propune o imagine a dezumanizării unei lumi dominate de relații sociale dure și absurde, o lume în care putsch-urile se succed, fără a avea la bază convingeri politice, .o ideologie fermă, ci simple ambiții ; acestea supun omul unor continue traume care le anulează voința și puterea de a se opune. Mircea Marin a recurs mereu la simboluri urmărind ideea unui carnaval grotesc. Invenția regizorală și scenografică a fost debordantă, ducînd la o aglomerare de obiecte a căror semnificație s-a pierdut de la o vreme, anulată de excesul cantitativ. Totuși, ideile textului s-au desprins destul de clar, iar principalele personaje au fost conturate expresiv, ca și relațiile dintre ele. (1977)

*

Cele două aspecte principale ale ediției din 1980 a colocviului de regie — mostra de nouă spectacole și dezbaterile teoretice — au evidențiat faptul că stagiunea care s-a încheiat a avut un coeficient de calitate scăzut, că nu prea au existat spectacole-eveniment, că regia nu a înregistrat un evident pas înainte față de stagiunile anterioare. Calificativele cele mai frecvent pronunțate în legătură cu stagiunea au fost : mediocră, nesatisfăcătoare, modestă. Prin urmare, selecția pentru colocviul de regie a fost dificilă, ea făcîndu-se *din puțin*. S-a simțit lipsa regizorilor din prima generație (Liviu Ciulei, Horea Popescu, Sorana Coroamă, Dinu Cernescu ș.a.) și a celor mai importanți din generația de mijloc (Alexa Visarion, Dan Micu, Cătălina Buzoianu — primii doi fiind prezenți numai la dezbateri).

Ca și la edițiile anterioare, au apărut și nume noi : Dragoș Galgoțiu, încă student la I.A.T.C. („Neînțelegerea“ de Camus, la Teatrul din Sibiu) și Mihai Măniuțiu („Labirintul“ de Arrabal, la studioul Teatrului Național din Cluj-Napoca), ambii aflați încă într-un proces de clarificare, pendulînd între clișee teoretice și neînțelegeri de sensuri, neavînd încă prea bine precizați termenii și gonind după semne, dar și unul și altul avînd talent,

pasiunea profesiei și lăcomia lecturii, ceea ce îi anunță ca pe reale promisiuni. În sfîrșit, o altă categorie de regizori prezenți la acest colocviu e alcătuită din Nicoleta Toia („Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă" de Horia Lovinescu, la Teatrul Național din Iași), Cristian Munteanu („Proștii sub clar de lună" de Teodor Mazilu, la Teatrul Municipal din Ploiești) și Cristian Nacu („Iluzia optică" de D. Solomon, la Teatrul „V. I. Popa" din Bîrlad) care din diferite motive n-au reușit să se autodepășească. Cel puțin ciudat e cazul Nicoletei Toia, al cărei spectacol cu piesa lui Lovinescu a ajuns pe scena colocviului cu un coeficient de degradare și abateri de sensuri ce l-au făcut de nerecunoscut (și nu numai din cauza dimensiunilor scenei care au impus restrîngerea decorului și schimbări ad-hoc în mișcare) fapt ce ne îndeamnă să subliniem încă o dată necesitatea supravegherii permanente de către regizor a fiecărui spectacol, dar și obligația morală și profesională a actorilor de a păstra linia interpretativă inițială, de a nu altera — cum s-a întîmplat în cazul de față — gîndul regizoral, ideile spectacolului, de dragul evidențierii unor calități personale. În acest sens trebuie să remarcăm aici dăruirea și disciplina artistică exemplară a unor actori ca Ion Roxin, Anca Neculce-Maximilian, Melania Ursu, toți impresionînd, în spectacolele în care au apărut, prin credința cu care i-au urmat pe regizori și au contribuit la afirmarea, în primul rînd, a *spectacolului* ca ansamblu, ca unitate de gînd și imagine. Ei au înțeles că a trecut vremea vedetei ce se afirmă individual, în afara contextului scenic și că, în general, fără gînd și fără integrare în ansamblul imaginii scenice orice efort actoricesc, oricît de plin de har, rămîne exterior și poate impresiona doar pe nepricepuți.

Dar dacă în practică (prin spectacole) colocviul nu a depășit cu mult nivelul stagiunii, dezbaterile teoretice (coordonate de Valentin Silvestru și Alexa Visarion) s-au situat la o cotă ridicată, în ciuda faptului că așa-numitul „conflict creator" — coliziunea de opinii — a fost mai temperat decît la edițiile anterioare. Densitatea și profunzimea ideilor au compensat însă lipsa de spectaculozitate a dezbaterilor. Ca puncte de plecare au stat referatele prezentate de regizorii Alexa Visarion („Expresie,

Scanned with OKEN Scanner

explicație, stare"), Nicoleta Toia („Permanența reteatralizare") și Dan Micu („Pledoarie pentru programul efemeridă"). S-a insistat asupra unor idei ca : determinarea socială a teatrului ; viziunea regizorală ca raport între filozofie și viață (Alexa Visarion) ; necesitatea întoarcerii regiei la *cuvînt*. În acest sens e caracteristică ideea exprimată de Dan Micu : „Am crezut în valoarea de sine stătătoare a formei. Acum trebuie să ne intereseze nu doar *cum* facem, ci și *ce* facem". S-a vorbit despre etica regizorului și despre program, despre spectacole mortificate și mortificante cu precizarea că se preferă un spectacol bazat pe o eroare regizorală, dacă respectivul spectacol este *viu*, unor măiestrite spectacole (cu mari actori) dar care, sub aparența lor strălucire, sînt moarte, lipsite de idei. Dezbaterile au fost străbătute de întrebări importante asupra locului regizorului în teatru și în general în viața artistică și intelectuală, asupra categoriei de realism practicată azi în teatrul românesc, asupra stadiului creativității regizorale care pare a nu fi atît de înalt pe cît de multe sînt personalitățile și pe cît de favorabile condițiile (Valentin Silvestru).

Un semnal de alarmă s-a tras în legătură cu generația tînără de regizori, care are nevoie de o busolă sigură, de clarificarea gîndirii — încărcată deocamdată de lecturi, ceea ce duce spre o regie *culturală*, aglomerată de semne insuficient asimilate.

În ansamblu, colocviul a avut o ținută intelectuală remarcabilă, fiind una dintre cele mai reușite manifestări teatrale republicane ale stagiunii (1980).

*

Stadiul creativității regizorale nu-i atît de înalt pe cît de multe sînt personalitățile și pe cît de favorabile sînt condițiile, aceasta a fost — cum am văzut — una din concluziile ediției anterioare a *Colocviului regizorilor din teatrele dramatice*. Cît de valabilă era și este încă această concluzie ne-am dat seama și la ediția din 1981 a prestigiosului colocviu. A ieșit din nou în evidență faptul că regizorii noștri au o mare disponibilitate teoretică pe care însă nu o folosesc în întregime în practica scenică. Spirala devenirii în arta regiei nu a înregistrat,

Scanned with OKEN Scanner

între cele două ediții ale colocviului (aprilie 1980 — octombrie 1981), urcușuri prea evidente ; a fost mai curînd o etapă de consolidare a cîștigurilor anterioare, căci — s-a observat — accentul principal în teatrul românesc actual a început să se pună pe dramaturgie, regia străbătînd o perioadă de adecvare a mijloacelor la impulsurile acesteia. Constituind un mănunchi de creatori de excepție, o școală de reală și profundă originalitate, regia românească, prin ceea ce are mai valoros și mai caracteristic, a depășit de mult faza reteatralizării teatrului, definindu-se acum prin polivalența opțională, prin răspunsurile clare, operative la solicitările literaturii dramatice. Teatrul ca stare de conștiință este ideea cea mai solidă pe care se bizuie și pe care o concretizează regia românească actuală într-un evident consens cu dramaturgia. Încă de la ediția precedentă a fost semnalată tendința fermă a întoarcerii regizorilor la *cuvînt*, iar acum această tendință a fost cît se poate de evidentă ; o mare parte din dezbaterile desfășurate pe marginea spectacolelor au urmărit în ce măsură au fost *rezolvate* textele dramatice ; uneori chiar s-a exagerat în această investigație, uitîndu-se că teatrul e, de fapt, *spectacolul* în complexitatea și integralitatea lui.

Mai timid decît la precedentele ediții au fost dezbătute unele probleme esențiale ale regiei ca, de pildă, programul personal al regizorului, rolul de catalizator și stimulator al întregii activități artistice a unui teatru, limbajul specific al regiei, adaptarea uneltelor regizorale la calitatea colaboratorilor (actorilor) ș.a. Dar, în ciuda acestei timidități, între declarația de anul trecut a unui important regizor („Am crezut în valoarea de sine stătătoare a formei, acum mă interesează *ce* facem, nu doar *cum* facem, cît de contemporani sîntem") și cea de anul acesta a aceluiași („Dacă un text vine cu un univers specific, mijloacele de a-l exprima trebuie să decurgă din el ; soluția oricărei probleme se află în ea însăși ; mijloacele trebuie adecvate universului investigat") am descifrat linia specifică de continuitate, ideea directoare a gîndirii regizorale în actuala etapă ; idee care ar fi putut fi mai insistent aprofundată dacă ar fi fost de față, la această ediție, unii regizori și teoreticieni recu-

Scanned with OKEN Scanner

noscuți ca Alexa Visarion, Valentin Silvestru ș.a. Oricum însă, colocviul a avut un satisfăcător nivel teoretic (cu un ton mai jos, totuși, față de ediția anterioară), nu i-a lipsit acel necesar „conflict creator" al dezbaterilor și, nu i-au lipsit instructivele și revelantele mărturii de creație ale unor importanți regizori (Gh. Harang, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Ioan Ieremia și alții). Colocviul a tins și în acest an spre idealul unirii gîndurilor regizorale într-o *gîndire* unitară și integratoare capabilă a defini limpede conceptul de școală românească de regie.

Actuala ediție s-a caracterizat mai ales prin confirmări ale unor valori constant recunoscute : Alexa Visarion și Cristian Hadji-Culea. O singură afirmare : Matei Varodi (de la Teatrul „V. I. Popa" Bîrlad). Și cu aceasta ajungem la spectacolele prezentate în zilele colocviului. Remarcabil ni s-a părut faptul că principalul accent a căzut pe dramaturgia națională, trei dintre cele mai bune spectacole au avut la bază piese românești : „O noapte furtunoasă" de I. L. Caragiale — Teatrul Giulești —, regia Alexa Visarion (Marele Premiu), „Mîrîiala" de Paul Cornel Chitic — Teatrul Foarte Mic —, regia Cristian Hadji-Culea (Premiul I) și „Există nervi" de Marin Sorescu — Teatrul de Comedie (mențiune).

Formulînd foarte frumos ideea că „genialitatea operei caragialiene condamnă pe fiecare regizor la libertatea de a crea", Alexa Visarion *a creat* un spectacol remarcabil. Textul „Nopții furtunoase" are o infinitate de portițe prin care se poate pătrunde spre esența sa subtextuală, spre sensurile sale conținute, ascunse. Regizorul a pătruns pe una din aceste portițe pe care *el* a găsit-o *acum* și a citit textul, pentru noi, într-un fel foarte personal („Limbajul regizoral înseamnă subtext", afirma un experimentat regizor), punînd în valoare mai ales sensurile cu rezonanță în actualitate. Nuanțarea textului e remarcabilă, relațiile dintre personaje sînt privite cu un ochi proaspăt, nerutinizat și neintimidat de deciziile anterioare ale criticii sau ale exegezei scenice. Cheia spectacolului se află în ideea regizorului că lumea piesei e obsedată de dragoste și de politică ; o lume care parcă și-a propus

Scanned with OKEN Scanner

să se autosfîșie, să se autoextermine, să se autodevoreze, dar propria-i neputință o împiedică să meargă pînă la capăt. Regizorul divulgă obsesiile erotice, dar mai ales „patima" politică a acestei lumi. Rică Venturiano (cu o identitate inedită) degringolează viața familiei lui Jupîn Dumitrache pentru a o putea manevra politic în final, profitînd de ignoranța și oportunismul membrilor ei.

Mișcarea în acest spectacol este amplă, debordantă, zgomotoasă, halucinantă aproape ; parcă întreaga mahala năvălește în scenă sau în preajma ei, cu violența, cu isteria, cu vulgaritatea, cu mizeria morală și cu amorurile-i mortale ; e o suită amețitoare de coliziuni între caractere (regizorul le zice *esențe umane),* o rostogolire continuă de patimi și ambițuri, de violențe și trădări ordinare. Peste toate acestea privește, liniștit și lucid, Spiridon ; aparența-i de calmitate tîmpă e de fapt șiretenie și abilitate clovnescă. Datele pe care Alexa Visarion le descoperă la acest personaj propun o evoluție deosebit de interesantă. În planul fizic al spectacolului Spiridon realizează ruperi de ritm și schimbări de cadență care dau posibilitate spectatorului să respire și să mediteze asupra celor văzute ; e la mijloc o abilitate regizorală care echilibrează iscusit spectacolul. Ingenios sînt folosite obiectele din scenă (o scară, un lighean cu apă, un baston și multe, foarte multe rufe) cărora li se creează relații subtile și sugestive cu personajele. De altfel toată scenografia e, pe cît de simplă, pe atît de adecvată și de participativă, consunînd cu mizeria morală, cu ridicolul, cu degringolada sufletească, cu isteria și cu lipsa de sens a zbuciumului personajelor.

Nu *forma* și *soluția l-au* interesat pe regizor, ci *relația* și *starea.* Iată cîteva din ideile din caietul de regie traduse perfect în spectacol : „O lume urîtă cuprinsă de un frison grotesc" ; „Senzația de coșmar" ; „Noaptea are o atmosferă specială, abulică și misterioasă, în care se descarcă energii de mahala" ; „Limbajul erotic domină întreaga scenă" : „Comicul apare prin dilatarea realului, prin depășirea măsurii" ; „Rică e complet mutilat de politică".

„Mîrîiala", chiar dacă nu e cea mai bună piesă a lui Paul Cornel Chitic, este textul unui dramaturg cu maturitate civică și politică, un text în care se radiografiază

Scanned with OKEN Scanner

ideea de cocoloșire a iresponsabilității și reducerea la tăcere în numele unor principii neprincipiale ; un adevărat complot al mediocrității și lenei (a lenei de a gîndi și de a munci) se urzește și se aplică împotriva unui om care condamnă tocmai mediocritatea și lenea fizică și spirituală. Textul e tăios și incitant, divulgă și acuză cu o responsabilitate care dovedește angajarea dramaturgului în dezbaterea unor probleme esențiale ale actualității. Cristian Hadji-Culea a realizat poate cea mai discretă regie a sa, punînd în relief foarte clar și penetrant ideile textului. El a făcut din ambiguitatea atitudinii și deciziei arma principală — de o maximă periculozitate — a unui tip de personaj (Caina) existent printre noi ; a dezvăluit apoi mecanismul reducerii la tăcere prin năclăirea curajului în pasta groasă a vorbelor fără sens, a lozincilor fără conținut și a complotului odios. Spectacolul lui Hadji-Culea e percutant, e actual, provoacă participarea și atitudinea fermă a spectatorului.

Discuții contradictorii a provocat spectacolul cu piesa lui Marin Sorescu „Există nervi". Au fost semnalate dimensiuni speciale ale poeticului și comicului în acest text care, deși nu-i cea mai reprezentativă piesă a autorului, e o aventură spectaculoasă a cuvîntului, o acrobație a spiritului, dar și o dezbatere sclipitoare și profundă ; bîntuie în acest text o neliniște neluată în serios, dar și o gravitate a derizoriului — toate reliefate spectacologic cu destulă claritate. Regia, foarte inspirată, a marcat cu siguranță trecerile de la burlesc la umorul amar și interferențele dintre comic și poetic, încercînd să demonteze la vedere mecanismul absurdului.

Unii comentatori au socotit piesa drept un exercițiu din perioada de... pubertate a dramaturgului, o perioadă de împrumuturi tîrzii din teatrul absurdului. Piesa n-are propriu-zis o construcție teatrală, autorul urmărind doar a spune cît mai multe lucruri inteligente pe unitatea de timp. Pe un astfel de text regizorul a realizat un spectacol simpatic al jocurilor de replică, fără valoare de ansamblu, nereușind să pătrundă planul metafizic sau să cristalizeze o alegorie socială limpede. Finalul — proiectarea cosmică a personajului principal — e adăugat și n-are nici o legătură cu restul spectacolului. Excesul

Scanned with OKEN Scanner

de metaforă și de soluții regizorale moderne sufocă ideile care n-au nimic comun cu cosmosul — cum sugerează regia —, ci cu individul și cu insecuritatea lui.

Între aceste poziții extreme, spectacolul cu piesa lui Sorescu a fost privit și judecat cu nuanțare, bucurîndu-se de o atenție deosebită.

„Moscheta" de Angelo Beolco Ruzante, una din piesele caracteristice ale teatrului italian renascentist, a prilejuit colectivului teatrului bîrlădean (sub îndrumarea regizorală a tînărului Matei Varodi) o redescoperire a resurselor și disponibilităților sale pentru comedie. Spectacolul e, în cea mai mare parte, vioi, colorat, frumos mișcat, oferind actorilor șansa afirmării individuale.

S-au mai aflat în concurs Teatrul din Galați cu „Fetița mea" de Tadeusz Rózewicz (regia Magdalena Klein) și Teatrul „V. I. Popa" cu „Bani pentru Maria" de Valentin Rasputin (regia Emil Mandric), spectacole care s-au situat însă sub cota valorică necesară.

Actorii care s-au remarcat la această ediție a colocviului bîrlădean : Florin Zamfirescu (Rică), Dorina Lazăr (Veta), Răzvan Vasilescu (Spiridon) în spectacolul „O noapte furtunoasă" ; Gh. Visu (Caina) și Dinu Manolache (Mușa) în spectacolul „Mîrîiala" ; Const. Băltărețu (Locatarul) și Mihai Pălădescu (Profesorul) în „Există nervi" ; Gabriel Constantinescu (Tonin) și Dana Tomiță (Betia) în „Moscheta" ; Gheorghe V. Gheorghe (Henric) în spectacolul „Fetița mea". Se cuvin, de asemenea, semnalate debuturile foarte promițătoare ale tinerilor actori Adi Carauleanu și Marcel Anghel în spectacolul „Moscheta" al teatrului bîrlădean. (1981)

*

Ediția a șasea a *Colocviului național de regie*, desfășurată, conform tradiției, la Bîrlad, a demonstrat — deși mai puțin convingător decît în anii anteriori — că arta teatrală românească se află într-un stadiu de dezvoltare consonant cu mișcarea culturală generală din țară. De ce mai puțin convingător în comparație cu edițiile precedente ? Pentru că numărul participanților — creatori și teoreticieni — a fost incomparabil mai redus ; pentru că

Scanned with OKEN Scanner

în selecția spectacolelor s-a făcut mai puțin ca altă dată apel la exigențele și rigorile obișnuite într-o manifestare care se dorește reprezentativă pentru un anume moment teatral ; pentru că au lipsit din programul colocviului teatrele bucureștene și teatrele naționale (cu excepția celui din Iași). Astfel încît testul asupra gradului de maturitate în care se află creația regizorală s-a efectuat pe un eșantion insuficient de reprezentativ. În consecință, și acuitatea teoretică a colocviului s-a situat cu o notă mai jos decît ne obișnuiseră edițiile anterioare ; creatori de prima mînă, directori de scenă a căror personalitate e configurativă pentru școala noastră de regie n-au fost prezenți nici cu spectacole și nici la dezbateri. Au lipsit, de asemenea, unii dintre regizorii cu mare experiență și, odată cu ei, a absentat din programul colocviului unul din punctele esențiale : mărturisirile de credință (făcute, altă dată, de Liviu Ciulei, Gh. Harag, Sanda Manu, Ion Cojar ș.a.) care erau adevărate lecții pentru tinerii creatori.

Cu toate acestea, colocviul a reușit să mențină ideea continuității unei acțiuni foarte utile mișcării noastre teatrale și să demonstreze — chiar dacă numai parțial — că arta regiei se află într-un moment de solidă și benefică relație cu dramaturgia națională, că majoritatea gîndurilor regizorilor se pot întîlni într-o *gîndire* unitară și specific românească. Dacă edițiile anterioare au scos în prim plan regizori ca Alexa Visarion, Cristian Hadji-Culea, Dan Micu, acum s-a impus cu autoritate Nicolae Scarlat, confirmînd evoluția sa ascendentă din ultimii ani, și s-au afirmat mai tinerii Dan Stoica și Matei Varodi.

Spectacolele acestei ediții au fost (în ordinea prezentării) ; „Europa, aport — viu sau mort !“ de Paul Cornel Chitic, în regia lui Matei Varodi (Teatrul „V. I. Popa“ Bîrlad), „O sărbătoare princiară“ de Teodor Mazilu, în regia lui Alexa Visarion (Teatrul „M. Eminescu“ Botoșani), „Familia“ de Dina Cocea, în regia lui Alexa Visarion (Teatrul de stat Ploiești), „Salonul“ de Paul Everac (Teatrul de stat Arad), „Rezervația de pelicani“ de D. R. Popescu, în regia lui Dan Stoica (Țeatrul dramatic Galați) și „Vînătoarea de rațe“ de Al. Vampilov, în regia

lui Nicolae Scarlat (Teatrul Național „V. Alecsandri" Iași). Nota pozitivă la acest capitol al colocviului a dat-o ponderea piesei românești actuale, cinci din cele șase lucrări reprezentate aparținînd unor dramaturgi români contemporani. Asupra lor s-au exercitat talente și gîndiri regizorale de valori diferite, sau în diferite stădii de afirmare ; palmaresul stabilit, în final, de juriu e edificator în acest sens, laurii revenind lui Nicolae Scarlat, spectacolul său cu piesa „Vînătoarea de rațe" cucerind Marele premiu. Spectacolul acesta a avut statut de eveniment în mișcarea culturală ieșeană și, iată, continuă să aibă și în context teatral național. Regizorul Nicolae Scarlat — aflat la a doua colaborare cu teatrul din Iași (după „Tot ce avem mai sfînt" de Ion Druță) a montat spectacolul la sala studio unde piesa se potrivea de minune. Cum am observat și în cronica de la premieră (vezi pagina 202), lucrarea regizorului este ceea ce se poate numi regie *implicată, creativă, eficientă.*

Prezența la acest colocviu a două spectacole semnate de Alexa Visarion — chiar dacă ele nu sînt printre cele mai reprezentative demersuri scenice ale sale — a conferit evenimentului teatral bîrlădean valențe calitative distincte. Mai întîi piesa lui Teodor Mazilu „O sărbătoare princiară", lucrare definitorie pentru dramaturg, îi oferă regizorului șansa realizării unui spectacol de ținută (printre cele mai bune din ultima vreme ale scenei botoșănene) în care sarcasmul, ironia tăioasă intersectează tonul tragic într-o reprezentație edificată sobru, din linii simple și precise, fără nici un fel de ornamente, în care atmosfera izvorăște din puterea miraculoasă a frazei dramatice, din intensitatea trăirilor, din duritatea relațiilor ; spectacolul are o puternică tensiune interioară care ni se dezvăluie treptat cu o claritate și o convingere ce domină cuvîntul. Actorii Sebastian Comănici, Marinela Pătru-Bugeac, Iulia Boroș și Doru Buzea se depășesc pe ei înșiși, realizînd sub bagheta sigură a lui Alexa Visarion, creații de vîrf pentru cariera lor. Cu „Familia" de Dina Cocea — comedie morală de actualitate, scrisă de o mare actriță, text în care e evident nu numai talentul literar ci și bogata experiență scenică și responsabilitatea

Scanned with OKEN Scanner

civică a autoarei — Alexa Visarion a construit un spectacol onorabil, pe măsura puterilor trupei ploieștene.

Pe un text — „Rezervația de pelicani" de D. R. Popescu — în care construcția dramatică rămîne în plan secundar, regizorul Dan Stoica a reușit să edifice un spectacol plin de poezie și de atmosferă în care simbolurile sugerate de dramaturg au fost inteligent valorificate scenic.

Comedia politică „Europa, aport — viu sau mort!" a lui Paul Cornel Chitic i-a prilejuit lui Matei Varodi posibilitatea de a-și verifica puterea creatoare, dar spectacolul său n-a dat viață întregii potențialități ideatice a textului.

Spectacolul arădean cu „Salonul", piesa lui Paul Everac, a încercat să surprindă fenomenul degradării calităților umane sub dominația instinctului de acumulare, risipirea omului în obiecte și prin obiecte. Ideea e vizibilă în spectacol, dar nu se ajunge la împlinirea ei. Regia nu reușește să descopere acordul dintre cele două modalități de joc — una, în marginea realismului și a doua bazată pe pantomimă — pe care ea însăși le propune.

Cu toată modestia ținutei sale, Colocviul de regie de la Bîrlad a fost un reper de cultură teatrală în stare să mențină treaz interesul publicului spectator și al specialiștilor față de o artă cu milioane de iubitori. (1983)

După Piatra Neamț, Bacău, Bîrlad și Botoșani, încă un oraș moldovean, Galați, își face manifestă dorința de a contribui la amplificarea și diversificarea mișcării teatrale românești, adăugînd un timbru propriu efervescenței acesteia, atît de marcate, în ultimii ani, de manifestări complexe axate pe idei și teme fundamentale ale teatrului contemporan. Sesizînd parcă timiditatea cu care se afirmă *comedia* — gen de maximă accesibilitate pentru toate categoriile de spectatori, gen cu valențe educative remarcabile — organizatorii (C.J.C.E.S., ATM și Teatrul dramatic din localitate) și-au propus — pentru prima ediție a *Colocviului despre arta comediei* — o temă a cărei dezbatere era absolut necesară, nu numai în scopul luării „pulsului comic" al vieții teatrale, ci și în

scopul stimulării unei atitudini mai generoase a dramaturgilor, practicienilor scenei și criticilor față de comedie : „Funcțiile social-educative ale comediei românești ; probleme de creație și modalități de expresie". Manifestarea gălățeană s-a bucurat încă de la debut de un foarte larg interes, spectacolele și dezbaterile pe marginea lor, precum și colocviul final antrenînd, pe lîngă specialiști (critici și istorici ai teatrului, regizori, actori, directori de teatre, secretari literari), un numeros public, care s-a integrat în toate acțiunile cu o lăudabilă putere comprehensivă și cu un spirit critic ascuțit.

Programul de spectacole al primei ediții — deși nu cel mai bun care s-ar fi putut alcătui, dacă toate teatrele ar fi răspuns invitației — a cuprins totuși elemente definitorii pentru ținuta actuală a repertoriului comic. Au fost prezentate piese clasice din dramaturgia națională („Chirița în provincie" de Vasile Alecsandri — Teatrul dramatic Galați, „O noapte furtunoasă" de I. L. Caragiale — Teatrul dramatic „Bacovia" din Bacău, „Plicul" de Liviu Rebreanu — Teatrul de Comedie, „Mofturi la... Moși" după Caragiale — Teatrul de copii și tineret Iași) și din dramaturgia universală („Slugă la doi stăpîni" de Goldoni — Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), precum și lucrări actuale ale dramaturgilor români („Mielul turbat" de Aurel Baranga — Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, „Sîmbătă la Veritas" de Mircea Radu Iacoban — Teatrul dramatic Galați, „Suferințele Haralambinei" de Valentin Silvestru — Teatrul de copii și tineret Iași, „Zodia gemenilor" de Val. Munteanu — Teatrul Giulești). Cum se vede, paleta repertorială a fost destul de diversă, prezentînd atît valori certe, verificate și validate de timp, cît și lucrări în plină afirmare sau, altele, abia ieșite în lume. Sigur că și modalitățile de interpretare regizorală și actoricească au fost — în atare situație — deosebit de variate, colocviul oferind unor regizori și actori valoroși ocazia exprimării unor gînduri de creație în majoritatea cazurilor mature.

Cea mai convingătoare evoluție a avut-o trupa nemțeană, cu spectacolul „Slugă la doi stăpîni", spectacol primit cu foarte mare interes și discutat cu un entuziasm din care n-a lipsit nici o clipă luciditatea și spiritul critic

Scanned with OKEN Scanner

aplicat. Interpreții au fost cuceriți — după cum au mărturisit — de îmbinările posibile ale unor elemente de commedia dell'arte cu sugestii din filmul mut (Chaplin, Frații Max, Keaton), au intenționat nu să reconstituie commedia dell'arte (Goldoni însuși o depășise), ci să exprime un punct de vedere contemporan asupra ei, pastișînd-o, ajutîndu-se întru aceasta de filmul mut, de circ, de jazz (formă de improvizație muzicală corespondentă cu improvizația teatrală a genului vizat.) Unul dintre vorbitori s-a întrebat dacă spectacolul a integrat cumva și sugestii din desenul animat, ceea ce ni s-a părut o posibilă pistă de discuții. În orice caz, „Slugă la doi stăpîni", de departe cel mai frumos spectacol de comedie pe care l-am văzut în ultimii ani, încă rezistent și strălucitor în ciuda numeroaselor reprezentații ce le-a cunoscut, a fost, la Galați, punctul cel mai înalt al confruntărilor de pe scenă, ocazionînd și cele mai aprinse dezbateri. Au fost subliniate valențele comice ale trupei nemțene și spiritul de echipă, armonia ei stilistică, formidabila dispoziție de joc, etc.

O surpriză a oferit și teatrul din localitate, prezentînd — act de curaj ! — o „Chiriță în provincie" într-o interpretare interesantă și originală în ceea ce privește rolul titular, abordat cu personalitate de actorul Mitică Iancu — primul travesti după Miluță Gheorghiu. Fără a-l imita pe celebrul înaintaș (și, firește, fără a-l egala), Mitică Iancu a creat o Chiriță volubilă, ridicolă, snoabă, ambițioasă, dornică de parvenire, vulgară, amoroasă, etc. nuanțînd cu măsură complexitatea personajului. Spectacolul în ansamblu rămîne însă modest atît din cauza inconsecvențelor regizorale, cît și datorită interpretării celorlalte roluri din care nu se încheagă lumea atît de specifică a comediei lui Alecsandri. Regizorarea Ariana Kunner-Stoica și-a dorit un spectacol modern fără a avea o idee clară în acest sens ; a avut la dispoziție o scenografie bună ca punct de plecare, dar n-a folosit-o, spectatorul rămînînd adesea cu impresia că spectacolul se joacă înafara cadrului scenografic ; a folosit înregistrarea pe bandă a secvențelor muzicale, ceea ce a făcut foarte dificilă sincronizarea cu jocul actorilor (ca să nu mai vorbim de calitatea foarte scăzută a înregistrărilor) ;

Scanned with OKEN Scanner

a recurs la colaborarea cu compozitoarea Smaranda Oțeanu, care a fost de o inconsecvență supărătoare : a compus arii noi punîndu-le alături de cele ale lui Flechtenmacher, fără a exista nici cea mai mică posibilitate de apropiere între ele.

Dintre actori, doar Gheorghe Gheorghe (Guliță) s-a putut menține în preajma interpretului principal, uzînd de apreciatele sale disponibilități comice și de o bună înțelegere a spiritului comediei bardului de la Mircești. Restul distribuției nu s-a adunat într-o viziune unitară și nici nu s-a apropiat de tipurile atît de speciale ale celebrei comedii.

Teatrul „Bacovia" din Bacău a prezentat capodopera caragialiană „O noapte furtunoasă", în regia lui Nae Cosmescu, realizare modestă în primul rînd datorită interpretării, dar nu lipsită de interes dacă ținem seama de intențiile regizorale în care am descifrat puncte de vedere noi, chiar dacă nu au fost în întregime validate de spectacol. Regizorul a găsit piste inedite, posibile și convingătoare pentru relațiile dintre cele două cupluri : Chiriac-Veta și Rică-Zița. Amplasarea acțiunii în spatele acareturilor lui Jupîn Dumitrache, într-un decor de schele, rogojini și butoaie cu var e și ea o idee posibilă și conformă cu o viziune regizorală care vrea să dezvăluie o lume de dincolo de aparențe, de dincolo de fațadă.

Ceea ce îi lipsește spectacolului e nu numai cursivitatea și combustia interioară, dar și unitatea interpretării. Unii actori — mult exersați în comedie — se joacă pe ei înșiși, exagerînd și îngroșînd de dragul succesului imediat, iar alții, mai ales actrițele, nu au suficientă aderență la gen.

Un spectacol solid și merituos, în primul rînd pentru că pune în circulație o piesă pe nedrept ocolită de teatre, este „Plicul" de Liviu Rebreanu ; deși cu slăbiciuni de construcție și cu lungimi obositoare (nerezolvate nici chiar de excelenții actori ai Teatrului de Comedie) lucrarea se arată rezistentă și utilă în repertoriul actual prin semnificațiile ei sociale, prin valențele satirice, prin varietatea tipologică. Într-un cadru scenografic excelent

Scanned with OKEN Scanner

nu numai ca funcționalitate, ci și ca infinitate de sugestii dramatice, de nuanțare a relațiilor dintre personaje, actorii desfășoară o adevărată demonstrație de virtuozitate comică (fără a putea rezista voluptății de a încărca prea mult un moment sau altul, de a „trage" spre ei un accent, de a îngroșa ici și colo). Ei știu să umple golurile dintre replici, să dea sens nebănuit unor cuvinte, să ducă la limită o situație comică, să sublinieze discret o relație aparent indescifrabilă. Buni în acest spectacol sînt actorii — D. Rucăreanu (Primarul), C. Băltărețu (Inspectorul), Mihai Pălădescu (Odăiașul) și Cornel Vulpe (Ziaristul). Dacă regia și-ar fi îngăduit unele discrete incizii în text (mai ales în actul al doilea), spectacolul ar fi fost scutit de unele momente greoaie în care — cu tot efortul actorilor — devine static.

O nouă versiune scenică a cunoscut și mult jucata piesă a lui Mircea Radu Iacoban „Sîmbătă la Veritas", căreia regizorul George Rada i-a asigurat o lectură corectă ; ceea ce a împiedicat depășirea acestui calificativ minim a fost lipsa de cursivitate și eludarea nuanțelor psihologice mai subtile în construirea unor cupluri (Mara—Ion, Ileana—Vasile), în care doar interpretele rolurilor feminine (Liliana Lupan și Viorica Hodel) au avut necesarele disponibilități de sensibilitate. Într-o notă de bună înțelegere a partiturilor interpretate : D. Bitang (Valentin), Gheorghe Gheorghe (Ospătarul), Carmen Maria Strujac (Sofia).

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila a reușit să demonstreze viabilitatea, după un sfert de veac, a unei comedii — „Mielul turbat" de Baranga — care părea circumscrisă unei anumite perioade din evoluția societății românești. Farsă vizînd birocrația și lipsa de angajare în ritmurile noi ale vieții, „Mielul turbat" e încă actuală prin tematică și încă rezistentă prin nervul scriiturii și actualitatea tipologiei. Spectacolul brăilean realizat de regizorul Marius Popescu e cuminte, plutind într-un aer ușor obosit și vetust, dar reușește să treacă rampa datorită spontaneității replicii, calității umorului și, nu în ultimul rînd, farmecului interpretului principal, Petre Cursaru.

Scanned with OKEN Scanner

Prezența Teatrului de copii și tineret din Iași a dat confruntării o notă de originalitate prin maniera particulară de montare și interpretare.

Dezbaterile din ultima zi a colocviului s-au bucurat de larga participare a unor specialiști și a unui mare număr de iubitori ai teatrului ; au fost exprimate multe puncte de vedere, adesea contradictorii, dar într-o unanimitate de fond, asupra funcțiilor actuale ale comediei. (1978).

*

Colocviul despre arta comediei are o ținută și un ton cu totul particular în ansamblul manifestărilor teatrale de la noi ; el nu numai că ia mereu pulsul celui mai popular domeniu al artei teatrale — comedia, dar și determină într-un mod foarte decis acest puls prin gruparea și analizarea critică, într-un context de lucru favorabil, a spectacolelor de comedie reprezentative într-o perioadă dată, prin evidențierea celor mai bune realizări (de către jurii de cea mai certă competență), prin confruntarea directă a dramaturgilor, regizorilor, scenografilor, actorilor care realizează astfel fertile schimburi de idei, de experiențe, de opinii asupra actului de creație specific. Alături de desfășurarea practică (spectacole urmate de dezbateri), edițiile de pînă acum au avut și o remarcabilă ținută teoretică pe care au asigurat-o participanți de cea mai strictă specialitate, scriitori, critici și istorici de teatru, regizori, pictori scenografi, actori, filozofi, sociologi etc. Edițiile anterioare ale colocviului au pus în dezbatere teme de larg și imediat interes („Funcțiile educative ale comediei românești ; probleme de creație și modalități de expresie", „Eficiența cetățenească a comediei satirice" ș.a.), pentru ca în acest an în centrul dezbaterilor să stea „Profilul actorului de comedie". Particularitatea acestei ediții ni s-a părut a fi fost superioritatea dezbaterilor față de faptul teatral propriu-zis, superioritate concretizată în diversitatea și acuitatea punctelor de vedere exprimate, în originalitatea, competența și fermitatea rostirii opiniilor, în strînsa legătură a acestora cu fenomenul teatral viu. De altfel și modalitatea organizatorică a fost mai complexă și stimulativă ca în alți ani,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce a determinat ca participanții să vină bine pregătiți, cu intervenții îndelung gîndite și bazate pe o bună cunoaștere a stării comediei în momentul teatral actual. Au fost prezentate numeroase referate și intervenții atît pe parcursul desfășurării manifestărilor, cu prilejul discutării spectacolelor, cît și în dezbaterile pe secții (1. critici și istorici de teatru, dramaturgi, secretari literari ; 2 actori ; 3. regizori și scenografi) și în plen. Au fost evidențiate din unghiuri originale numeroase aspecte ale spectacolului de comedie și ale artei actorului : vocație și talent, relația actor-regizor, aspecte teoretice și practice ale activității actorului, demnitatea profesională și moral-civică a actorului de comedie, forța de catarsis a comediei, evoluția spectacolului de comedie în contact cu publicul, intercondiționările artei actorului (regie, scenografie, public), tiparele actorului de comedie și necesitatea spargerii lor, raportul dintre interpretare și creație, etc. Printre referenți : actorii Ion Lucian, Carmen Petrescu, Gheorghe V. Gheorghe, dramaturgul Tudor Popescu, teatrologii și criticii Ioana Mărgineanu, Ion Toboșaru, Horia Deleanu, Carmen Tudora, Const. Paiu, Ștefan Oprea, regizorii Valeriu Moisescu, Magdalena Klein, secretarii literari Paul Findrihan, Aurelia Cazacu ș.a.

Spectacolele prezentate la această ediție au fost dintre cele deja bine cunoscute și comentate în presa de specialitate, marile surprize, caracteristice festivalurilor teatrale, absentînd de data aceasta, lipsa — dacă e o lipsă — fiind compensată de o anume seriozitate și temeinicie atît repertorială cît și în ce privește arta spectacolului. Au fost prezenți mari maeștri ai comediei universale : William Shakespeare („Îmblînzirea scorpiei“ — Teatrul Tineretului din Piatra Neamț) și Molière („Zăpăcitul“ — Teatrul de Comedie din București, regia Ion Lucian, scenografia Ion Popescu-Udrișteț), cărora li s-au alăturat, din dramaturgia națională : Aurel Baranga („Sfîntul Mitică Blajinu“ — Teatrul „Nottara“, regia Anca Ovanez, scenografia George Doroșenco), Süto Andras („Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor“ — Teatrul dramatic Galați, regia Adrian Lupu și Magdalena Klein, sceno-

grafia Mircea Nicolau) și Tudor Popescu („Paradis de ocazie“ — Teatrul „Ion Vasilescu“ din București, regia Al. Tocilescu, scenografia Fr. Pamfil), iar din dramaturgia străină actuală, sovieticul Leonid Zorin („Infidelitate conjugală“ — Teatrul „Bulandra“, regia Petru Popescu, scenografia Mihaela Demetriade). Ca realizare regizorală doar spectacolul lui Al. Tocilescu ne-a reținut interesul prin originalitate și inventivitate. Celelalte au fost de o ținută obișnuită, avînd, unele, și dezavantajul unei erodări pe care le-a pricinuit-o timpul, ele nefiind premiere chiar de ultimă oră. Cum era și firesc, dată fiind tema colocviului, am urmărit cu atenție jocul actorilor (de altfel criteriu de bază în programarea *acestor* spectacole la *această* manifestare). S-au impus, între alții, gălățenii Mitică Iancu și Mihai Mihail (Cheremuț și, respectiv, Predicatorul în piesa lui Sütö Andras), cuplu sudat deja, în cîteva stagiuni consecutive, prin realizări deosebite (dintre care nu se uită ușor cele din „Domnul Puntila și sluga sa Matti“ de Brecht). Deși genul de comic practicat de fiecare e oarecum diferit (volubilitate frustă, spontaneitate hazoasă, naturalețe simplă de factură populară, denivelări și schimbări de ritm aproape violente în cazul lui Mitică Iancu ; elaborare rafinată, stilizare și finisaj prin filtrarea intelectuală, plastică studiată, cursivitate și flexibilitate de felină, acord de continuitate între glas și gest în cazul lui Mihai Mihail) se realizează între ei o unitate în diversitate din care spectacolul cîștigă, impunîndu-se în principal prin ei doi. O personalitate comică deosebită ca Tamara Buciuceanu a avut — în Tovarășa Frîncu din spectacolul cu piesa lui Tudor Popescu — o contribuție remarcabilă la impunerea tonului acid de comedie satirică. Alături de ea, în ambianța propice pe care o creează, s-a afirmat, peste valențele pe care i le bănuiam, actorul Hamdi Cerchez.

Din spectacolul Teatrului de Comedie s-a impus Ștefan Tăpălagă (Mascarillo) prin vervă comică, rezistență fizică, măsură în folosirea mijloacelor etc., el fiind nevoit să suplinească (și făcînd-o cu generozitate) inadecvarea la comedie a unor parteneri ca, de pildă, Vladimir Găitan. Mai trebuie remarcate, de asemenea, contribuțiile deosebite ale lui Ștefan Radof (în rolul principal din piesa

Scanned with OKEN Scanner

lui Baranga), a lui Petre Lupu (în comedia lui L. Zorin), a lui Mihai Cafrița și Virginiei Rogin (Petruchio și Catarina în comedia shakespeareană „Îmblînzirea scorpiei"). În general, manifestarea de la Galați a arătat încă o dată cît de înzestrat pentru comedie este actorul român, ce rezerve mari are teatrul nostru la acest capitol, dar și faptul că forțele existente nu sînt încă îndeajuns folosite. (1980)

*

„Comedia este oglinda a ceea ce nu trebuie să fie omul". „O colectivitate umană fără comedie e la fel de irațională ca și o colectivitate de patrupede". „Este oare comedia sinceritate sau ipocrizie ? Este atac sau apărare ?" „Comedia este comedie în sensul adevărat al cuvîntului numai atunci cînd fața care rîde își expune și partea din sine care plînge". „Chipul comic este chipul uman strivit de luciditatea că nu se poate salva". „Pe măsură ce evoluăm și cîștigăm în rațiune, evoluăm și cîștigăm în comedie ; rațiunea și comedia fac parte din aceeași dialectică a accelerării progresului." Am reținut aceste cîteva gînduri și întrebări ale participanților la Colocviul despre arta comediei, ediția din 1982, pentru că ele sînt caracteristice pentru atmosfera *serioasă*, plină de responsabilitate în care s-au desfășurat atît spectacolele cît și dezbaterile cuprinse în bogatul și incitantul program al manifestării.

E necesar să amintim de la început că acest remarcabil colocviu a ajuns la a cincea ediție și că, prin ani, a avut o lăudabilă contribuție la lansarea de piese noi (nu și în această ediție), la confirmarea unor regizori și actori, la educarea pentru comedie și pentru teatru în general a unui numeros public și a impus teatrul gazdă în circuitul valorilor teatrale naționale.

Cu puține excepții, despre care vom vorbi mai jos, ediția din 1982 a avut un afiș interesant în care autori clasici (Molière, I. L. Caragiale, Alecsandri) au stat alături de dramaturgi contemporani importanți (Mihail Bulgakov, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon), în care trupe teatrale de reputată condiție (Teatrul Național „V. Alecsandri" din Iași, Teatrul de Comedie și Teatrul

„Nottara“ din București) s-au întîlnit cu altele aflate în plină afirmare (Teatrul dramatic Galați, Teatrul „M. Eminescu“ din Botoșani) și chiar cu studenți ai I.A.T.C. S-au întîlnit, de asemenea, pe acest afiș, regizori de reală autoritate (Valeriu Moisescu, George Rafael) cu confrați mai tineri, afirmați însă în prim planul vieții teatrale (Mircea Cornișteanu, Mircea Marin), dar și cu regizori improvizați (actorii Dorel Vișan și Lucian Iancu). În sfîrșit, s-au întîlnit actori de mare talent și cu experiență scenică îndelungată (Tamara Buciuceanu, Mihai Pălădescu, Mihai Mihail, Gilda Marinescu, Dionisie Vitcu, Ileana Ploscaru, Dorel Vișan, Mitică Iancu, Gheorghe V. Gheorghe) cu mai tinerii, dar nu mai puțin talentații Horațiu Mălăele, Marinela Pătru-Bugeac, Adina Popescu, Liliana Lupan ș.a.), precum și cu studenții care, cu emoție, fac primii pași pe scenă (am reținut mai ales două nume : Simona Măicănescu și Nicolae Petre).

Cele mai bune spectacole au fost, fără îndoială, cele răsplătite de juriu cu diferite distincții, adică : „Fata Morgana“ de D. Solomon în regia lui Mircea Cornișteanu și „Țarul Ivan își schimbă meseria“ de Mihail Bulgakov, regia Magdalena Klein și Adrian Lupu, ambele prezentate de Teatrul dramatic Galați, „Don Juan“ de Molière, regia Valeriu Moisescu (Teatrul de Comedie), „Chiriția în provincie“ de Alecsandri (Teatrul Național Iași), dar și „Acești nebuni fățarnici“ de Teodor Mazilu, în regia lui Mircea Marin (Teatrul „M. Eminescu“ din Botoșani) rămas, din păcate, în afara premiilor importante.

„Fata Morgana“, piesă de început în dramaturgia lui D. Solomon a fost redescoperită de teatrul gălățean și de regizorul Mircea Cornișteanu și pusă în drepturile ei de farsă actuală care, deși destul de ușoară și sclipitor artificială, are puterea de a se constitui într-o diatribă împotriva traficului de influență, cu o morală neafișată ci învăluită într-o scriitură plăcută, cu replică alertă și inteligentă. Mircea Cornișteanu a citit textul cu ascuțimea-i caracteristică și și-a slobozit întreaga-i fantezie și inventivitate într-un spectacol vioi și aiuritor, abundent în situații și în qui-pro-quo-uri, plin de prospețime, de ritm, de veselie transmisibilă. Se impun mai ales actorii Mitică Iancu, Marga Georgescu și Gheorghe V. Gheorghe.

Scanned with OKEN Scanner

Prin celălalt spectacol — „Țarul Ivan își schimbă meseria“ — teatrul gălățean a adus în fața publicului o piesă importantă și dificilă căreia cei doi regizori i-au asigurat o lectură atentă ce-i potențează sensurile fundamentale. Spectacolul e mai ales o demonstrație a talentului *echipei*, dar se desprind și individualități ca Mihai Mihail, Liliana Lupan (o față cu totul nouă în registrul ei interpretativ), Gheorghe V. Gheorghe, Dimitrie Bitang. O mai atentă supraveghere regizorală ar fi evitat, credem, exagerările din unele pasaje, tentația de a face concesii poftei de rîs a publicului, precum și o anume învălmășeală din scenele de grup care anulează unele sensuri de subtext.

„Don Juan“ de Molière, în regia lui Valeriu Moisescu a fost apreciat ca un spectacol novator, gîndit în actualitate, bogat în semne scenice originale, în care se impune nu atît eroul titular (interpretat de Iurie Darie), cît Sganarelle în foarte personala interpretare a lui Mihai Pălădescu. Deși cel mai bun rol al lui Iurie Darie, acesta nu a atins toate cotele personajului impuse de text și de regie. Sportivitatea umbrește noblețea lui Don Juan și aplicația lui spre meditație, spre filosofie, spre cugetare. Valeriu Moisescu a îndrumat personajul în această direcție fără însă a primi răspunsuri întregi de la interpret. Distins cu premiul de interpretare, Mihai Pălădescu a spus despre Sganarelle : „Acest personaj, de care m-am apropiat cu sfială, este, momentan, însuși rațiunea faptului că sînt actor“. Și tot el, referindu-se indirect la același rol : „Ca actor de comedie nu doresc să fac publicul să rîdă cu orice preț. În interpretare prefer să merg pe linia mai gravă a existenței personajului. Constat uneori că publicul se amuză imediat ce apar în scenă actorii care i-au obișnuit cu prezența lor comică. Nu-i invidiez pe aceștia“. Iată o mărturisire care trebuie să dea de gîndit multor actori de comedie.

„Inele, cercei, beteală“, spectacolul Teatrului „Nottara“ realizat de George Rafael (nu numai regia, ci și scenariul, după schițe și scrisori de I. L. Caragiale) impune, într-o reprezentație foarte viu colorată, atît parodia cît și o anume amărăciune a autorului, prezentă mai ales în scrisori. Jocul actorilor (Gilda Marinescu, Anda Caropol

Scanned with OKEN Scanner

și Horațiu Mălăele) a fost sclipitor, dar, din păcate cu unele evidente înclinații spre ruperea de context și afișarea individuală (Horațiu Mălăele).

„Acești nebuni fățarnici" spectacolul studenților de la I.A.T.C. (clasa prof. Octavian Cotescu) a avut o deosebită prospețime și capacitate de a comunica. Epurînd pasaje din text autorii spectacolului au urmărit o mai strînsă exprimare a esențialului, a miezului tragicomediei maziliene, o mai clară subliniere a faptului că diversele personaje sînt tot atîtea ipostaze ale condiției umane.

Ultimele trei spectacole de pe afișul colocviului : „Manechine fără cap", „Frumoasa Fernanda et comp." și „Răzbunarea" n-au depășit o condiție modestă. Piesa lui I. D. Șerban, „Manechinele fără cap" pusă în scenă la Bîrlad de regizorul C. Dinischiotu, este cu desăvîrșire învechită, plată și falsă. Lipsa ideilor, locurile comune, lungimile plicticoase, absența umorului n-aveau cum să fie suplinite nici de regie — de altfel foarte comodă și indiferentă —, nici de zbaterea conștiincioasă a actorilor, astfel încît spectacolul rezultat este un subprodus artistic regretabil.

„Frumoasa Fernanda et comp.", piesa lui Vasile Rebreanu, este și ea foarte aproape de acest calificativ, fiind o comedie de tip culinar în care se însăilează cîrlige și poannte de mică adîncime. Lipsa de logică a tramei polițiste, agitația inutilă a personajelor, năclăiala situațiilor și a relațiilor, puținătatea conflictului pun actorii în poziții imposibile. Dorel Vișan, în chip de regizor, a urmat meandrele textului colorîndu-le și încercînd să le salveze prin invenții scenice șocante. Lipsa lui de experiență l-a împiedicat însă să scoată piesa la un liman salvator.

„Răzbunarea" de Alexander Fredro, prezentată de Teatrul dramatic Constanța, în regia actorului Lucian Iancu, nu depășește condiția spectacolului minor, fără haz, în ciuda textului plin de situații hazlii. Este încă o dovadă că inventivitatea regizorală nu-i apanajul oricui. (1982)

Scanned with OKEN Scanner

„Toamna teatrală la Botoșani" a concentrat în nordicul oraș moldovean un număr mare de oameni de teatru, colective artistice din toată țara, prilejuind spectacole, dezbateri, întîlniri cu spectatorii, etc. Ampla manifestare artistică a coincis cu sărbătorirea a 140 de ani de teatru românesc la Botoșani.

Această ediție a reuniunii-concurs și a colocviului a fost pusă de organizatori sub semnul unei idei generoase : *Restituiri dramaturgice din repertoriul românesc*, așadar readucerea în fața spectatorilor a unor piese vechi în haine noi sau chiar propunerea pentru prima dată a unor lucrări dramatice uitate. Din prima categorie au fost prezentate „Jocul ielelor" de Camil Petrescu (Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași), „Gaițele" de Al. Kiriițescu (Teatrul Național din Craiova), „Domnișoara Nastasia" de G. M. Zamfirescu (Teatrul de stat din Tîrgu Mureș, secția maghiară), „D'ale carnavalului" de I. L. Caragiale (Teatrul „Victor Ion Popa" din Bîrlad), iar din a doua categorie — „Confrații" de Gib Mihăescu (Teatrul „Al. Davilla" din Pitești) și „Homer travestit" de Eugen Lovinescu (Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani). Cum se vede, un program foarte promițător, cu lucrări valoroase, verificate, nu o dată, în spectacole de ținută („D'ale carnavalului", „Domnișoara Nastasia", „Gaițele"), dar și cu texte puțin cunoscute („Confrații", „Homer travestit") în care regizorii și actorii caută posibilități noi de interpretare, urmărind îmbogățirea și diversificarea repertoriului dramaturgic național.

Trebuie spus de la început — și asta a fost părerea unanimă a participanților — că nivelul general al acestei manifestări artistice a fost modest ; deși s-au detașat unele spectacole, fie prin siguranța profesională a montării („Domnișoara Nastasia" în regia lui Dan Alecsandrescu), fie prin idei noi în lectura regizorală („Năpasta" în regia... actorului Mihai Velcescu), faptul nu a fost suficient pentru a depăși impresia de nivel mediu și chiar — în unele cazuri — mai puțin („Confrații", în regia lui Mihai Radoslavescu). Semnificativ în acest sens este și faptul că juriul festivalului-concurs s-a găsit în neplăcuta situație de a nu putea acorda Premiul pentru cel mai bun spectacol, întîmplare destul de rară în ma-

Scanned with OKEN Scanner

nifestările teatrale din ultimii ani. I s-au acordat totuși spectacolului semnat de Dan Alecsandrescu („Domnișoara Nastasia") premiul de regie, premiul de scenografie (Mircea Matcaboji) și o diplomă actriței Farcas Ibolya pentru rolul Nastasia. Fără îndoială, toate distincțiile au fost meritate, spectacolul demonstrînd o deosebită siguranță profesională ; regizorul (semnatar și al altor montări cu această piesă) a fost — după propria-i mărturisire — preocupat nu de pitorescul lumii Nastasiei, ci de aspirația ei spre puritate și fericire, spre o altă viață. Jucată pentru prima dată în altă limbă decît româna, piesa își dovedește (și regizorul a urmărit să sublinieze aceasta) valențele general umane, depășind un spațiu de strictă specificitate românească. Dan Alecsandrescu a problematizat fiecare personaj și relațiile dintre ele, Nastasia, Vulpașin, Sorcovă fiind, în viziunea lui, oameni marcați de puternica lor interioritate. Actorii au răspuns foarte bine acestei solicitări, mai ales Farcas Ibolya (Nastasia), Csorba Andras (Vulpașin) și Tarr Lasló (Sorcovă). Excelentă, scenografia lui Mircea Matcaboji se acordă perfect cu gîndul regizoral, contribuie la atmosfera densă, tensionată a spectacolului.

O surpriză a oferit actorul Mihai Vèlcescu prin montarea puternicei drame caragialiene „Năpasta" (Diploma pentru noutatea ideii în valorificarea unei piese clasice) ; el a citit foarte interesant piesa, găsind relații nebănuite între destinele personajelor, în special ale bărbaților, urmărindu-l ideea unui posibil circuit între Ion, Gheorghe și Dragomir și mai cu seamă între Dumitru și Dragomir. Acesta din urmă interpretat cu inteligență de Sebastian Comănici (Premiul de interpretare) evoluează spre diluția facultăților mintale, fapt motivat regizoral și interpretativ prin intensitatea stărilor psihologice trăite de personaj.

Interesante ipostaze regizorale a adus și spectacolul bîrlădean cu „D'ale carnavalului", semnat de Adrian Lupu și Magdalena Klein. Dintre interpreți s-a detașat Elena Petrican care a și obținut Premiul de interpretare pentru rolul Mița Baston.

Trecînd peste cîteva spectacole care s-au situat într-o zonă a lipsei de interes, ne vom opri la cele care au

Scanned with OKEN Scanner

coborît la limita inferioară a întîlnirii. Propunîndu-și să pună în circulație, să restituie adică repertoriului național un text uitat, regizorul de film Geo Saizescu (prezent de cîteva ori și în teatru) s-a oprit asupra unui text de Eugen Lovinescu, „Homer travestit", pe care l-a socotit însă demn nu a fi propus așa cum se află, ci adaptat, adăugit, ajutat cu proptele poetice, muzicale și coregrafice. În acțiunea adaptării Geo Saizescu a colaborat cu Flavia Buref, autoare și a unor texte de cîntece. Dacă nu ar fi stat sub frontispiciul întîlnirii botoșănene, pe care scrie „restituiri dramaturgice" (ceea ce presupune respectarea strictă a textului propus circulației scenice), n-am fi avut nimic împotriva adaptării și transformării textului lui Lovinescu într-un pretext pentru cîntece și dans și am fi privit spectacolul ca pe un pasabil muzical ; dar exigența ideii de „restituire" ne obligă să observăm că spectacolul lui Geo Saizescu (realizat cu un colectiv al teatrului „Mihai Eminescu") nu avea loc în contextul manifestării de la Botoșani.

De un foarte slab nivel profesional a fost spectacolul teatrului „Al. Davilla" din Pitești cu piesa lui Gib Mihăescu „Confrații". Textul însuși este modest, dar nu lipsit de valențe scenice și de o anume suculență comică : de la modestia textului la lipsa oricărui punct de vedere regizoral, la disonanța continuă între replici și gest, la neadecvarea permanentă a ideii cu imaginea scenică sînt însă distanțe pe care un colectiv profesionist n-ar trebui să le străbată niciodată, dacă ține cît de cît la prestigiul său. Or, colectivul piteștean dirijat de Mihai Radoslavescu a arătat o totală neadecvare profesională și necredință față de gestul pe care singur și l-a propus, acela al „redescoperirii valorilor perene și a rezonanțelor contemporane în evantaiul textelor care uneori n-au încăput în istorii literare și antologii" (citat din caietul de sală al teatrului din Pitești). Participarea colectivului piteștean la acest festival a fost o eroare.

În eroare s-a aflat și regizorul Ion Olteanu care, în încheierea reuniunii și în afara concursului, a prezentat — cu un colectiv de actori ai Teatrului „Mihai Eminescu" — spectacolul „Visul meu de fier", adaptare după fragmentele dramatice „Bogdan Dragoș", „Mira", „Decebal"

Scanned with OKEN Scanner

și „Mureșanu“ ale lui Eminescu. Cu o idee-ax neclară și monotonă, cu un ritm interpretativ lent, obositor, spectacolul a făcut deservicii evidente frumoaselor intenții anterioare (la același teatru) de valorificare scenică a textelor dramatice eminesciene.

Interesul „Toamnei teatrale“ a fost sporit de colocviul pe tema „Restituiri dramaturgice din repertoriul românesc“ ; puncte de plecare au fost referatele prezentate de Ana-Maria Popescu și Dorin Glăvan, iar dezbaterile s-au bucurat de participarea unui însemnat număr de critici și istorici ai teatrului, actori, regizori, spectatori. Dezbaterile colocviului, conjugate cu cele desfășurate pe marginea spectacolelor au fost de nivel teoretic ridicat. (1978)

*

Intră în perimetrul acestei întîlniri și piesa clasică în măsura în care ea este propusă într-un spectacol care o restituie printr-o viziune regizorală cu totul nouă, originală, inedită. În programul ediției din 1982 au intrat astfel „Titanic vals“ de Tudor Mușatescu în două interpretări, „Zamolxe“ de Lucian Blaga, „Schimbarea la față“ de G. M. Zamfirescu, „Măști“ de Ion Sava, „Generația de sacrificiu“ de Jean Valjean și „Micul infern“ de Mircea Ștefănescu. În afara concursului au fost prezentate spectacolele „Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte“ de Aurel Moga după Petre Ispirescu (Teatrul pentru copii Brăila) în regia lui Victor Ioan Frunză și „Mira“ de Mihai Eminescu în regia lui Stelian Preda (Teatrul „M. Eminescu“ Botoșani).

Oferind puncte de plecare interesante și foarte diverse pentru spectacole, textele dramatice de mai sus acopăr, în același timp, o zonă întinsă din dramaturgia națională ; unele din ele fuseseră uitate cu desăvîrșire împreună cu autorii lor („Generația de sacrificiu“ de Jean Valjean), altele nu cunoscuseră încă luminile rampei („Schimbarea la față“ de G. M. Zamfirescu), iar altele încă nu se bucuraseră de interpretări revelatoare („Zamolxe“ de Lucian Blaga). Mai frecvent jucate au fost doar „Titanic vals“ de Tudor Mușatescu și „Micul infern“ de Mircea Ștefănescu.

Scanned with OKEN Scanner

Așadar, din punct de vedere al tematicii propuse selecția s-a justificat în întregime. Mai mult, unele spectacole au avut o ținută artistică ridicată, puncte de vedere regizorale originale și ferme, justificînd ideea de *restituire* a unor texte vechi (nu și învechite) restituire în consonanță cu sensibilitatea și inteligența spectatorului de azi. Astfel spectacolul Teatrului „Al. Davilla" din Pitești, cu „Măști" de Ion Sava — cel mai bun spectacol prezentat în concurs — înseamnă o contribuție decisivă la cunoașterea și înțelegerea lui Ion Sava ca dramaturg și gînditor de teatru. A fost valorificată scenic una din obsesiile lui — masca. Iscusința regizorală s-a manifestat în modalitatea sudării într-un tot unitar a celor patru texte („Paricidul", „Triunghiul cu patru colțuri", „Lada", și „A murit păpușa") sub ideea-liant a condiției artistului și a artei. Fiecare din cele patru piese e un moment al spectacolului, iar finalul ultimei e și finalul spectacolului, concluzia lui, ideea lui cea mai înaltă : condiția artistului e supremul sacrificiu de sine.

Cu un gînd regizoral original s-a aplecat și Anca Ovanez-Doroșenco asupra cunoscutei comedii a lui Tudor Mușatescu „Titanic vals". Despre acest spectacol am scris îndată după premieră. Ziceam atunci că regizorarea a văzut în banala, și lacoma, și comica lume provincială a lui Mușatescu trăsături de ferocitate, că pofta de bani și de parvenire a Necșuleștilor a fost dusă la paroxism, și că toți membrii familiei (inclusiv Gena, mai puțin Spirache) sînt văzuți ca niște monștri, fără urmă de umanitate, grotescul fiind dominanta tuturor personajelor. La premieră însă spectacolul era nefinisat, tușele erau prea groase, mișcarea dezordonată, grupurile de interpreți nearmonizate ca stil (vezi pagina 106-107). Mă întrebam atunci, în finalul cronicii, dacă Anca Ovanez va reveni asupra acestui spectacol, dacă îl va termina, adică. Și iată că ea a revenit într-adevăr, a limpezit relațiile, și-a finalizat toate gîndurile, astfel încît spectacolul a căpătat unitate stilistică, claritate în profilul fiecărui personaj și în relațiile dintre ele, atmosferă, ritm. „Titanic vals", așa cum a fost prezentat în festival, e un spectacol bun, stăpînit cu siguranță de regizor, o contribuție la înțelegerea modernă a piesei lui Mușatescu.

Scanned with OKEN Scanner

Merite deosebite au teatrele din Oradea și Turda care au adus în concurs textele „Schimbarea la față" de G. M. Zamfirescu (premieră absolută) și, respectiv, „Generația de sacrificiu" de Jean Valjean. Publicul ia astfel cunoștință de lucrări dramatice valoroase care fie că nu s-au bucurat pînă acum de atenția teatrelor, fie că se aflau acoperite de praful timpului, după ce într-o vreme, ele și autorii lor se bucuraseră de succes. Spectacolele prezentate au fost oneste, în respectul strict al paginii literare citite cu atenție și corectitudine atît Eugen Mercus („Schimbarea la față"), cît și Marin D. Aurelian („Generația de sacrificiu") neavînd puncte de vedere personale în interpretarea textului, ci procedînd la simpla ridicare pe verticală, ceea ce în viziunea de azi a oamenilor de teatru înseamnă puțin. Rămîne totuși, pentru toată lumea, satisfacția readucerii în atenție a unor texte ce nu meritau uitarea.

Spectacolul de la Bîrlad, cu piesa lui Mircea Ștefănescu, „Micul infern", în regia tînărului Matei Varodi, a suscitat interes mai ales pentru scenografia semnată de Adriana Raicu-Petre, iar cel de la Sibiu, cu „Titanic vals" a contribuit prin nesiguranța punctului de vedere regizoral și prin încercarea nereușită de a fi o comedie muzicală. În sfîrșit, „Zamolxe" de Lucian Blaga, în regia lui Eugen Traian Bordușan și scenografia lui George Doroșenco, deși propune o viziune regizorală personală, nu ajunge la transmiterea ei limpede, spectacolul fiind pregătit într-un timp foarte scurt în care n-a reușit să-și decanteze ideile. (vezi și pag. 99).

Colocviul final al manifestării botoșănene a avut ca temă „Orientări, personalități și creație în dramaturgia românească din prima jumătate a secolului XX". (1982)

Săptămîna teatrului scurt de la Oradea (30 noiembrie — 6 decembrie 1984) a înregistrat o participare impresionantă, dovadă a interesului de care teatrul în general și genul scurt în special se bucură în contextul cultural-artistic actual; 17 spectacole prezentate de 14 teatre (între care s-a înscris pentru prima dată o trupă străină —

Scanned with OKEN Scanner

Teatro Laboratorio Verona), iată argumente în măsură să dea o imagine edificatoare asupra momentului teatral pe care îl trăim, asupra temperaturii și dinamicii gîndirii și acțiunii noastre în acest important domeniu al artei. Au participat : Teatrul Național „I. L. Caragiale" (cu spectacolele „Farul" de Djordie Lebovič și „Domnul Valentino" de Borislav Pekić), Teatrul Național „Vasile Alecsandri" („Un pahar cu sifon" de Paul Everac), Teatrul Național din Cluj-Napoca („Ana-Lia" de Dina Cocea), Teatrul Național din Tîrgu Mureș („O sărbătoare princiară" de Teodor Mazilu), Teatrul „Bulandra" („Într-un parc... pe o bancă" de Alexandr Ghelman), Teatrul Mic („Romanță tîrzie" de Peter Turrini), Teatrul de stat Oradea („Apa" de D. Solomon, „Porțile" sau „Săptămîna luminată" de Mihail Săulescu ; secția maghiară : „Medeea modernă" de Göncz Arpad și „Dresoarea de fantome" de Ion Băieșu), Teatrul dramatic Constanța („Conu Leonida față cu reacțiunea" de I. L. Caragiale), Teatrul maghiar de stat din Timișoara („Conu Leonida față cu reacțiunea" și „Jubileul" de A. P. Cehov), Teatrul maghiar de stat din Cluj-Napoca („Nevinovatul" de Dehel Gábor), Teatrul de Nord Satu Mare („Tolba cu povești", recitalul actriței Papp Eva), Teatrul de stat Turda („Urme pe zăpadă" de Paul Everac) și Teatro Laboratorio Verona — Italia (cu un spectacol de pantomimă, în afara concursului).

Au reținut atenția bogăția repertoriului, varietatea tematică și de gen a lucrărilor prezentate, diversitatea viziunilor regizorale, competitivitatea actoricească și, nu în ultimul rînd, marea afluență și receptivitate a publicului spectator, toate acestea dovedind că teatrul scurt este un teatru de trebuință socio-politică și socio-morală actuală, că destinul lui, ferm implicat în viața noastră, continuă, că epoca noastră îl cere și-l așteaptă, căci — remarca prof. Ion Zamfirescu în foaia editată ad-hoc de organizatori — ea, epoca, „are nevoie de stringența, de concentrarea, de ascuțimile, de percutanța, de ritmurile, de aptitudinile lui sintetizante ; aceasta nu pentru că am fi mereu grăbiți, nu pentru că nu am mai avea răbdare să ascultăm pînă la capăt cazuistici și demonstrații încete, ci pentru că este în imanența și în datoria mentalității

Scanned with OKEN Scanner

moderne să păşească spre esenţe pe căi cît mai drepte cu putinţă".

„Săptămîna teatrului scurt" şi-a demonstrat vocaţia social-politică în primul rînd prin calitatea şi orientarea tematică a repertoriului. Literatura dramatică actuală a fost reprezentată de dramaturgi valoroşi (Paul Everac, Teodor Mazilu, Ion Băieşu, Dumitru Solomon, Dina Cocea, Dehel Gabor), iar cea clasică de I. L. Caragiale, nelipsit — cum e şi firesc — de la nici una din ediţiile acestui festival. Din literatura străină au fost prezenţi dramaturgi cunoscuţi, (Alexandr Ghelman — U.R.S.S., D. Lebović şi B. Pekić — Jugoslavia, Peter Turrini — Austria) ale căror lucrări dezbat în principal condiţia omului modern, raporturile lui cu societatea, cu semenii. A apărut ca necesară o mai fermă promovare a piesei româneşti *de actualitate*, propunîndu-se chiar o anume obligativitate a teatrelor participante faţă de un repertoriu minimal ales de organizatori, fapt ce ar stimula creaţia originală.

O altă trăsătură specifică a „săptămînii" a fost tinereţea regiei. Alături de Mircea Cornişteanu, Cristian Hadji-Culea, Mircea Moldovan s-au aflat foarte tinerii Victor Ioan Frunză, Tompa Gábor (amîndoi obţinînd premiul de regie), Dominic Dembinschi, Alexandru Darie; aceştia au dat tonul calităţii şi modernităţii actului scenic, au marcat tendinţa novatoare a festivalului (tendinţă întotdeauna necesară progresului în artă), obţinînd şi cele mai importante succese în faţa publicului şi a juriului. Acţiunea lor conjugată ne dă un sentiment tonic şi o mare încredere în viitorul teatrului românesc, căci cei mai mulţi dintre ei sînt deosebit de talentaţi, inteligenţi, intuitivi, deschişi spre metaforă, au o bună pregătire culturală. La cei mai tineri dintre ei se simte însă nevoia unei mai ferme concentrări a acestor reale calităţi într-o mai limpede viziune umanistă, socio-culturală modernă pentru a nu cantona în estetizări în sine. Foarte discutat din acest unghi a fost spectacolul lui Alexandru Darie („Porţile", adaptare proprie după Mihail Săulescu — „Săptămîna luminată"), tînăr de real talent, dar care e încă ostentativ şi redundant în folosirea mijloacelor.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de acest detașament al regiei tinere au fost prezenți și regizori maturi, cu activitate îndelungată, (Horea Popescu, Nicoleta Toia) ale căror spectacole au adus un plus de experiență, chiar dacă nu au fost dintre cele mai reprezentative. De asemenea, au semnat regia unor spectacole o seamă de actori (Marin D. Aurelian, Cristian Ioan, Szentmiklosi Josef), bunele lor intenții neputînd suplini pregătirea și talentul regizorilor de meserie. Așa se și explică faptul că nici unul din spectacolele semnate de actori n-au întrunit sufragiile juriului ; ba chiar, dimpotrivă, au fost judecate extrem de aspru. A apărut astfel evidentă ideea că regizorii improvizați trebuie evitați în viitor în activitatea teatrelor și, cu atît mai mult, în întîlniri care presupun o competitivitate valoriçă.

„Săptămîna teatrului scurt" s-a încheiat cu un colocviu pe tema „Valori dramaturgice și spectaculare în teatrul scurt". Discuțiile au avut un dublu caracter — mai întîi unul aplicat, vizînd spectacolele aflate pe afișul „Săptămînii" (regia tînără polarizînd majoritatea opiniilor exprimate), iar apoi unul teoretic despre condiția estetică și valențele educative ale teatrului scurt. (1984)

A doua *Reuniune a studiourilor teatrale* s-a desfășurat la Pitești în prima decadă a lunii martie 1981. La întrebarea „De ce la Pitești ?" prof. dr. Petre Popa, președintele C.J.C.E.S. răspunde că localizarea acestei acțiuni a fost determinată, între altele, de „existența unei moderne și funcționale săli de studio, predilecția unor talentați regizori, actori și scenografi pentru acest gen de teatru-laborator și, mai ales, formarea unui public avizat, prieten statornic al sălii Studio 125". Dacă de ultimul element nu prea am avut timp să ne convingem în cele șase zile ale reuniunii (pentru că sala a fost mereu ocupată de oaspeți), celelalte două sînt întru totul reale. Există într-adevăr la Pitești o foarte bună sală studio, realizată după proiectele lui Liviu Ciulei și există oameni dornici să lucreze în această sală.

Dar reuniunea a depășit — prin dimensiuni, prin forțele participante, prin diversitatea repertoriului —

Scanned with OKEN Scanner

interesele artistice și educative locale, înscriindu-se ca o acțiune de nivel național. Au participat la această ediție : Teatrul „Nottara“ București, Teatrul de stat Sibiu, Teatrul „Bacovia“ Bacău, Teatrul „M. Eminescu“ Botoșani, Teatrul Național Timișoara, Teatrul „Al. Davilla“ Pitești, Teatrul „V. I. Popa“ Bîrlad, teatrele de păpuși din Cluj-Napoca și Constanța, Teatrul studențesc „Podul“, Formația „Breve“ a Palatului Culturii Pitești, Teatrul muncitoresc al I.C.T. București, Formația „Atelier XX“ de la A.U.J.C.M. Craiova. Repertoriul a cuprins o mare varietate tematică și stilistică, de la Caragiale, Jarry și Pirandello, la Mircea Săndulescu și Corneliu Marcu, de la Schisgal, Arout și Jos Vandeloo, la Ion Băieșu și D. Solomon, dramaturgi cărora li s-au alăturat — cu texte prelucrate — poetul Ovidiu, filozofii Platon, Kierkegaard, C. Noica și pamfletari români din ultimii 150 de ani. În asemenea companie e ușor de înțeles cît de mare a fost densitatea de idei pe secunda de spectacol și cît de diverse modalitățile de expresie scenică la care regizorii George Rafael, Anca Ovanez, Cristian Pepino, Cătălin Naum, Mihai Lungeanu, Lia Niculescu au recurs în permanenta lor tentativă de a descoperi, de a inventa, de a se perfecționa, de a cuceri publicul, de a pune în valoare talentele actoricești. N-a existat spectacol — profesionist sau de amatori să nu stea sub semnul ideilor pe care un decan de vîrstă al teatrului, prof. Ion Zamfirescu, le-a avansat pe prima pagină a caietului-program al reuniunii : „Activitatea de studio nu este lux, adaus, experimentalism de un fel sau altul. Dimpotrivă ! Este putere integratoare și este necesitate (...) Pînă să ajungă la propria cunoaștere, implicit și la dreptul de a face sau a propune consacrări, activitatea dramatică este datoare să caute, să discearnă, să experimenteze (...) În teatru nimic nu poate avea expresie și elocință fără ca la bază să existe o trudă de esențe și tumultul unei procesualități“.

Am întîlnit la această reuniune oameni neliniștiți, aflați în permanentă alertă creatoare, actori, regizori și scenografi care sînt dușmani declarați ai comodității, ai lenei de gîndire și de mișcare, oameni care caută cadența cea mai exactă, cea mai adecvată ritmului vieții con-

Scanned with OKEN Scanner

temporane. A da nume ar însemna să facem o listă prea lungă.

Lipsa caracterului competitiv al reuniunii (noutate care încă nu știm dacă e bună sau rea) și deci lipsa unei ierarhizări oficiale a spectacolelor vizionate ne pune în situația comentării într-o ordine arbitrară, care ne ferim a fi prea decis clasificatoare. Oricum însă, preferințele noastre vor fi clare. Un spectacol de ținută a fost „Henric al IV-lea" de Pirandello, realizat de teatrul gazdă și având în distribuție pe Ion Roxin (în rolul titular), Ileana Zărnescu, Nina Zăinescu, Sorin Zavulovici ș.a. Realizatorii și-au îngăduit unele intervenții în text, concentrînd totul într-un spectacol de o oră prin care încearcă să descifreze un dialog profund și dramatic cu oamenii epocii noastre pe tema relației dintre individ și mecanismul social de violență și teroare care-l poate strivi. Într-un spațiu închis, întunecat (pe care spectatorul îl parcurge cu dificultate — dar și cu sens — pînă la fotoliul în care va sta) se consumă o continuă stare de tensiune interioară a personajului central aflat într-o disperată căutare și supraveghere a propriei sale individualități ; între nevoia de autenticitate și necesitatea de a purta masca nebuniei personajul parcurge un spațiu în care tragicul și comicul fuzionează permanent. Dificilă misie pentru actorul Ion Roxin, dată fiind și situația nouă a amplasării „scenei" în imediata vecinătate a spectatorilor. Dar aceasta este regula jocului ; altfel n-am avea a face cu un experiment de studio. Toți actorii au fost puși în condiția de a căuta altă modalitate de joc, altă expresie, redimensionîndu-și gesturile, mimica, emisia vocală etc. Devine astfel obligatorie o înnoire a mijloacelor, ceea ce ferește actorul de rutină, de comoditate și repetare plictisitoare. La rîndu-i, publicul e pus în fața unei alte modalități de receptare, mai directă, mai intensă, mai participativă. Toate aceste deziderate s-au realizat cu brio în spectacolul piteștean care, dacă s-ar fi făcut ierarhizări, ar fi meritat un loc de frunte.

Foarte interesant sub raport regizoral, scenografic și actoricesc a fost spectacolul „Ubu rege" al studioului Teatrului de păpuși din Cluj-Napoca. O imensă bufonadă împinsă pînă la grotesc și comic absurd lăsînd să trans-

Scanned with OKEN Scanner

pară idei grave cu reflex contemporan despre tiranie, despre răul care triumfă mereu în lume, despre instinctul de a ucide, despre lăcomie, prostie, înșelătorie, trădare, lașitate și despre alte rele fundamentale care otrăvesc viața omului dintotdeauna și de azi. Actori de valoare, Tudorel Filimon și Melania Ursu (de la Teatrul Național), cărora li s-au alăturat Horia Pop și Carmen Pop, apoi un scenograf inspirat, Virgil Svințiu (care în compunerea măștilor a folosit sugestii din volumul „Ubu" apărut la Editura pentru literatură universală sub îngrijirea lui Romulus Vulpescu) au realizat, sub conducerea regizoarei Kovacs Ildiko un spectacol de excepție, dens, viu colorat, subtil în sugestii.

Încercînd să antreneze publicul mai activ decît au făcut-o alte spectacole, „Tigrul" de M. Schisgal (Sibiu) s-a aflat mai aproape de scopurile imediate ale activității de studio. Din păcate încercările au rămas exterioare, nici publicul și nici actorii ne-avînd reacțiile scontate de regizor. Spectacolul rezistă însă prin ceea ce are el dincolo de această încercare : o susținută dezbatere despre nonconformism, despre relația individului cu lumea, în genul tinerilor furioși, cu note americane specifice.

Despre spectacolele „De ce dormi, iubito ?" de Jos Vandeloo (Bacău), „Da" de G. Arout (Botoșani) și „Povestiri despre om" (Bîrlad) nu găsesc necesar să notez decît faptul că prin valoarea textelor și prin modalitatea scenică abordată ele și-au găsit un potrivit loc în contextul reuniunii.

Cristian Pepino a adaptat într-o manieră originală poemul „Metamorfoze" de Ovidiu într-o reprezentație cu actori și păpuși supradimensionate, obținînd un spectacol frumos mai ales în partea a doua, cu surprinzătoare efecte plastice, dar și cu valori de substanță ideatică și cu nobile mesaje de umanitate ! L-au ajutat decisiv actorii Aneta Forna-Cristu, Vasile Cojocaru și Lucian Iancu, precum și scenografa Eugenia Tarașescu-Jianu și grupul muzical „Poesis".

O dezbatere cu intenții moraliste propune (cam în maniera lui Nușici — „O familie îndoliată") Mircea Săndulescu în piesa „Scenă de vînătoare întreruptă" montată de Emil Reus la Timișoara. Un alt dramaturg

Scanned with OKEN Scanner

român, Corneliu Marcu, în scenariul „Românii și ambasadorii“ (regia M. Lungeanu) schițează drumul prin istorie al ideilor de libertate și de dăinuire pe care noi românii le avem, prețioasă moștenire, de la strămoșii geto-daci.

Au mai fost, desigur, și alte spectacole demne de atenție, ca de pildă cel realizat de amatorii craioveni la al lor „Atelier XX“, reținînd mai ales prin valorile textelor (realizator C. Fugașin), apoi comedia Kabuki „Aventură japoneză“ (Teatrul studențesc „Podul“), precum și — nu în ultimul rînd — spectacolul lui George Rafael „Inele, cercei, beteală“ pe texte de I. L. Caragiale — toate contribuind în proporții diferite la profilul complex al acestei atît de utile reuniuni. (1981)

Scanned with OKEN Scanner

CRITICA — PROBLEME ȘI DILEME

Despre autoritate

Trebuie să distingem între *autoritatea criticii* și *autoritatea criticului*. Instituția criticii teatrale are, la noi, un statut ferm, consolidat prin eforturi îndelungi, prin acțiuni de importanță națională desfășurate în ultimii ani. Nu există astăzi, în România, teatru care să nu aștepte cu sufletul la gură cuvîntul criticii. Între succesul de public și aprecierile criticii colectivele teatrale pun semnul egal ; adică din punctul lor de vedere e la fel de important să atragă un public numeros și să rețină interesul criticii. Aș zice chiar că un teatru despre care critica nu s-a pronunțat sau s-a pronunțat negativ — în chip constant și argumentat — trebuie să-și revizuiască structural activitatea chiar dacă publicul nu-l ocolește îngrijorător. Asta înseamnă că instituția criticii are o autoritate incontestabilă, autoritate pe care și-a cîștigat-o greu, încet dar sigur, atît prin efortul individual al celor cîteva zeci de reprezentanți ai ei răspîndiți în toată țara, în redacțiile revistelor, cît și prin acțiuni colective, de breaslă, acțiuni care se numesc reuniuni și colocvii naționale, premii ale criticii, întîlnirii și dezbateri profesionale, ca să nu mai vorbim despre calitatea mereu în creștere a demersului critic practicat în reviste, ziare, radio sau editorial. Nu în condiții „de masă", dar prin reprezentanți de autentică vocație și valoare critica noastră, a început să depășească foiletonul, cronica obișnuită, de serviciu — necesară, așteptată, citită, însă

Scanned with OKEN Scanner

insuficientă în contextul actual al mișcării noastre teatrale — ridicîndu-se la nivelul sintezelor, al studiilor teoretice ; e un gest care sporește nemăsurat autoritatea criticii.

Ce anume conferă criticii autoritatea care sîntem convinși că o are ? În primul rînd faptul că, prin condeiele ei cele mai autorizate, emite judecăți de valoare, oferindu-le spre dublă folosință ; producătorilor și beneficiarilor artei teatrale ; ea, critica, trebuie să-i spună și-i spune, îndeobște, spectatorului dacă un spectacol este bun, este valoros, este un produs artistic autentic, într-un cuvînt dacă este frumos (și frumos în artă înseamnă ceea ce e bun și interesant, ceea ce pune în mișcare ideile, incită gîndirea, sentimentele, voința, fiind în același timp în spiritul filosofiei noastre despre lume și viață — cum observa Al. Piru). Spunem în mod curent că prima obligație a criticii este să stabilească dacă obiectul asupra căruia se exercită este o valoare estetică și să-i fixeze locul într-o scară a valorilor. Nefăcînd această operație pentru sine, ci pentru un public larg, critica are datoria să contribuie, prin mijloace multiple și variate, la educarea etică și estetică a masei de spectatori, să stimuleze participarea permanentă a opiniei publice la discutarea și orientarea creației, formîndu-și astfel un partener sigur de dezbateri. Dacă admitem — și admitem — că azi, la noi, critica teatrală are o autoritate de necontestat, e pentru că își îndeplinește cu conștiinciozitate aceste obligații.

De ce am spus la început că trebuie să distingem între *autoritatea criticii* și *autoritatea criticului* ? Pentru că, deși toți criticii activi contribuie, într-o măsură, la constituirea întregului, fiecare își edifică autoritatea de unul singur, adică fiecare „piere“ pe peniţa lui. Și *peniță* înseamnă aici competență, onestitate, consecvență cu propriile principii și criterii de judecată, și, nu în ultimă instanță, talent. Așa se și explică faptul că unul dintre noi e socotit excelent, altul bun, iar altul mediocru. Firește, nu stă nimeni să facă asemenea clasificări ; ele se produc de la sine, prin desfășurarea de către fiecare a exercițiului critic curent.

Dar ce înseamnă a fi critic teatral? Înseamnă a-ți concepe întreaga existență și întreaga activitate în funcție de obiective critice. Înseamnă a fi mereu conectat la rețeaua fenomenelor artistice, a le urmări, judeca și desifra, a le explica și clasifica. Înseamnă a trăi vibrînd laolaltă cu slujitorii scenei și cu publicul spectator, dar fiind mediator între unii și ceilalți, ajutîndu-i să se înțeleagă și să se apropie.

Ca să poată face toate acestea criticul are nevoie de *talent* și de *vocație*. Și dacă are talent și vocație criticul e obligat să facă astfel ca ele, talentul și vocația, să se realizeze cît mai aproape de ideal. *Conștiință critică* fără conștiința acestei vocații și a obligațiilor fundamentale nu există. Traducerea ei în viață se face prin *programul personal* al criticului și prin fermitatea criteriilor folosite. Iar programul personal al oricărui critic cred că trebuie să cuprindă mai întîi parametrii specificității *actului teatral* și parametrii specificității *actului critic*; că trebuie să fie în acord cu politica teatrală reală și să fie parte a politicii culturale generale. Apoi cred că el trebuie să cuprindă și unele acte de voință: a voi, adică, să fii critic și numai critic, a trăi ca o misiune, a face o pasiune și a scoate o voluptate din desfășurarea acestei activități — cum cerea Adrian Marino.

Cineva a numit criticul în general, deci și criticul teatral, un „ucenic vrăjitor" în perpetuitate, a cărui realizare de sine se răsfrînge pe toate planurile: asupra lui însuși, asupra realității artistice și asupra întregului context social în care arta teatrală își face simțită prezența. Ne dăm seama deci de cîtă *autoritate* are nevoie criticul.

Dar la autoritatea criticului mai concură uneori și factori exteriori personalității sale, cum ar fi autoritatea (valoarea, periodicitatea, tirajul, circulația) publicației la care colaborează, „presa" pe care i-o fac confrații, aprecierea de care se bucură din partea organelor culturale locale (în cazul celor cu statut „local"). Vreau să spun că apar situații cînd nu depinzi numai de tine, cînd autoritatea îți poate fi minată din afara ta. Cred însă că mai periculoasă ca orice e amenințarea care-ți poate veni dinspre tine însuți, din oboseala ta, din lenea de gîndire,

Scanned with OKEN Scanner

din neverticalitatea criteriilor, din oscilația ideilor, din netemeinicia judecăților, din nesocotirea împrejurării că te adresezi unui public în scop formativ-educativ.

A veghea ca toate acestea să nu aibă frîu liber înseamnă a-ți apăra propria autoritate. (1982)

În obiectiv : regia tînără

Critica teatrală se manifestă astăzi nu doar izolat, prin cronici și opinii împrăștiate în diferite publicații, ci și ca organism unitar, ca „for de judecată" durabil constituit. Au fost numeroase, în ultimii ani, întîlnirile criticilor la un teatru sau altul, întîlniri convocate ad-hoc, cu prilejul unui spectacol, luînd în discuțiile acel spectacol sau un grup de spectacole și dezbătînd îndelung problemele ridicate de ele. Am participat la asemenea dezbateri în teatrele din Piatra Neamț, din Botoșani, din Cluj-Napoca și din alte părți. Este foarte sănătos și eficient procedeul folosit de unele teatre de a invita criticii, din timp în timp, și de a le prezenta un grupaj de spectacole după care se organizează aprinse discuții. Sigur că pentru regizorii tineri — care, mai mult decît cei deja afirmați simt nevoia unei dinamice și dinamizatoare confruntări cu opinia criticilor — asemenea întîlniri sînt de un real folos. Un conclav de critici este oricînd capabil să descopere, în lucrarea scenică a unui tînăr regizor, ceea ce e valoros, ceea ce îl caracterizează și trebuie dezvoltat prin insistențe ulterioare, precum și defecțiunile, procedeele improprii sau înșelătoarele mimări de care creatorul tînăr trebuie să se debaraseze. Ce furtunoase discuții au stîrnit spectacolele lui Alexa Visarion cu „Unchiul Vania" de Cehov și cu „Meșterul Manole" de Blaga la Teatrul Național din Cluj-Napoca, sau spectacolele lui Al. Tocilescu (cu „Nevestele vesele din Windsor" de Shakespeare) și N. Scarlat (cu „Somnoroasa aventură" de Teodor Mazilu) la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, sau spectacolul lui Aureliu Manea cu „Macbeth" de Shakespeare la Teatrul din Ploiești ! Procedeul nu a fost folosit peste tot, este adevărat. Ar fi meritat asemenea dezbateri creațiile unui foarte talentat regizor tînăr —

Scanned with OKEN Scanner

Cristian Hadji-Culea — care a realizat, la Iași, cîteva remarcabile spectacole : „Tango“ de Mrožek, „Acești nebuni fățarnici“ de Teodor Mazilu, „Căpitanul din Köpenick“ de Zuckmayer, asupra cărora critica s-a oprit puțin.

La reuniunile de teatru care se organizează în toată țara de cîțiva ani încoace și în care critica de teatru ocupă, de fiecare dată, locul principal în dezbateri, regizorii tineri se bucură de o atenție specială și asta nu numai sau nu în primul rînd pentru că ei vin întotdeauna cu realizări demne de interes sub aspectul promovării noului în arta spectacolului (chiar și atunci cînd e vorba de neîmpliniri evidente), ci mai ales pentru că există din partea criticii o notabilă grijă față de cei care vin. Sigur, grija aceasta nu se transformă nici în dădăceală sufocantă, nici în atitudine didactică, nici în îngăduință neprincipială, ci se manifestă cu o responsabilitate măsurată. Fără îndoială, nu critica i-a dat talent Cătălinei Buzoianu, sau lui Alexa Visarion, sau lui Cristian Hadji-Culea, dar critica a contribuit și contribuie la crearea în jurul lor a unei atmosfere prielnice lucrului temeinic și curajos, o atmosferă în care creatorul își poate desfășura cu deplină încredere talentul, capacitatea creatoare. Nu așteaptă nimeni de la critici — și regizorii de talent cu atît mai puțin — să fie niște suporteri entuziaști de dragul promovării cu orice preț și în orice condiții a unor tineri creatori ; înlăturînd firești le excepții, criticii teatrali se întîlnesc îndeobște pe o baricadă comună atunci cînd e vorba de valori autentice și știu să-și unească vocile în susținerea lucidă și responsabilă a acestora, după cum nu întîrzie să amendeze fără menajamente erorile, nereușitele, încercările ce depășesc forța proprie de creație, mimările, etc. Dacă aruncăm o privire, fie și fugară, peste tabloul teatral al ultimilor ani, descoperim cu ușurință puncte de referință în arta spectacolului care poartă semnătura unor regizori tineri (Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Dan Micu, Al. Tocilescu ș.a.) și în jurul cărora critica teatrală s-a grupat consonant, susținîndu-le. În același timp au fost privite cu severitate critică neîmplinirile unor spectacole semnate de Magdalena Klein în Bîrlad, de Nicoleta Toia la Teatrul de Comedie, de

Scanned with OKEN Scanner

George Rada, la Galați, de Sorina Mirea la Iași ș.a., discuțiile și cronicile referitoare la acestea avînd aproape întotdeauna nu tonul condamnării nemotivate, desființătoare, ci al echilibrului critic, al argumentului convingător și folositor celui în cauză.

Din peisajul criticii teatrale nu lipsesc, evident, vocile, izolate, ale unor critici cantonați în rutină și cutume ce frînează fantezia și deschiderea spre nou, spre căutare, spre o gîndire îndrăzneață, novatoare. Sînt cazuri cînd spectacole care încearcă să descifreze noi modalități scenice sînt trimise la colț de vajnici apărători ai tradiției înțelese ca un dat inviolabil și nu ca un fond de valori preluabile și continuu perfectibile. Niciodată însă asemenea opinii ce se manifestă — în mod firesc — liber, nu au umbrit opinia critică lucidă, care consideră actul creației în mișcarea lui neîntreruptă și dialectic progresivă în care noutatea, inovația, căutarea febrilă a formelor de expresie consonante cu epoca sînt nu teribilisme ale tinereții, ci puncte de sprijin vitale pentru creatorul autentic, pentru artistul care se vrea implicat în contextul politic și artistic, în convingerile și idealurile generației sale.

Au fost adevărate modele de dezbatere creatoare colocviile de regie de la Bîrlad — Vaslui, cele de teatru contemporan de la Brașov și multe altele în care criticii de teatru au dat mereu tonul discuțiilor și au contribuit la orientarea lor spre probleme de fond ale repertoriului, ale creației regizorale, ale relației teatrului cu publicul. De asemenea, în majoritatea volumelor de critică teatrală (a căror apariție a căpătat, în ultima vreme, un ritm îmbucurător) regizorilor tineri le sînt rezervate spații speciale, ei fiind considerați ca un detașament de avangardă și de reală nădejde al mișcării teatrale românești. Menționez doar două exemple : în volumul „Caligrafii pe cortină", Valentin Silvestru intitulează un capitol „Tineri regizori", avîndu-i în vedere pe Alexa Visarion, Dan Micu, Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu și alții, iar Ion Cocora rezervă aproape jumătate din primul volum al cărții sale „Privitor ca la teatru" creației tinerilor regizori, făcîndu-și un adevărat program din a-i urmări pe toate scenele țării.

Scanned with OKEN Scanner

Poate că în această constantă preocupare a criticii față de creația regizorilor tineri trebuie căutată explicația faptului că în ultimele stagiuni izbînzile acestora au fost incomparabil mai numeroase decît eșecurile, că tinerii regizori se arată foarte preocupați de cunoașterea și abordarea unei arii culturale întinse, că se apleacă atenți spre marele repertoriu universal și românesc, că știu să opteze pentru texte de largă deschidere umană, că au curajul să abordeze zone literare nedefrișate, că dovedesc, majoritatea, o bună pregătire teoretică și o dorință de continuă perfecționare.

Faptul că în prezent critica teatrală românească funcționează, prin ceea ce are ea mai reprezentativ, ca un organism sănătos, activ și penetrant face ca radiografiile ce le efectuează fără întrerupere asupra fenomenului teatral să îngăduie semnalări de real folos mișcării și climatului creator în ansamblu. (1980)

Privire în oglindă

De-a lungul anilor — mai exact de un deceniu și jumătate, criticii desfășoară, cum spuneam mai sus, o activitate colectivă, organizată în colocviile și festivalurile care au animat mișcarea teatrală românească din această perioadă. Dar nu numai de această mișcare a fost și continuă să fie preocupată critica, ci și de propria-i condiție, de evoluția, de maturizarea ei, de creșterea gradului de implicare a ei în viața teatrului românesc, de determinările ce le produce asupra acesteia. Cele cîteva ediții ale *Colocviului criticilor*, organizat la Bacău începînd din 1972 — singura manifestare de acest gen instituționalizată, singura în care criticii au prilejul să se aplece asupra muncii lor spre o lucidă și responsabilă autoanaliză — stau mărturie în acest sens. Marcată de oarecare timiditate determinată de lipsa de experiență în organizarea unor asemenea întîlniri de breaslă, prima ediție a Colocviului a fost mai ales una de cunoaștere reciprocă. Ea s-a bucurat de participarea criticilor de la revistele „Astra", „Ateneu", „Contemporanul", „Cronica", „Familia", „România literară", „Tomis" și a discu-

Scanned with OKEN Scanner

tat probleme ale teatrologiei românești, constatînd că aceasta se află într-un stadiu de dezvoltare necorespunzător în comparație cu nivelul mișcării teatrale de la noi. O altă chestiune asupra căreia s-a insistat a fost condiția criticului dramatic, interferențele dintre critica literară și cea teatrală situația criticului dramatic din provincie, etc. Au participat la aceste dezbateri : Valentin Silvestru („România literară"), Victor Parhon („Contemporanul"), Mihail Sabin și George Genoiu („Ateneu"), Stelian Vasilescu („Familia"), Ștefan Oprea („Cronica"), Carmen Kehiaian („Tomis"), Vlad Sorianu și Carol Isac (Teatrul „Bacovia"), Const. Paiu (Radioteleviziune).

Cu acest prilej s-a hotărît acordarea unui „Premiu al criticii", premiu care, la această primă ediție a „Galei recitalurilor dramatice" (desfășurată în paralel cu colocviul criticilor) a fost acordat actorului-menestrel *Tudor Gheorghe* de la Teatrul Național din Craiova.

La a doua ediție, *Colocviul criticilor* și-a propus o temă cu posibilități de largă dezvoltare : „Dramaturgia românească pe scene, în volume și în reviste". Ideea organizatorilor de a alege o asemenea temă a fost impusă de afirmarea tot mai evidentă a piesei românești în toate cele trei ipostaze de manifestare, cu precădere pe scene și în volume. Stagiunea 1973—1974 a cunoscut — după o informație lansată în colocviu de dramaturgul Theodor Mănescu, reprezentantul Direcției Teatrelor din Consiliul Culturii și Educației Socialiste — nu mai puțin de 43 de premiere absolute cu piese românești ; editurile „Cartea Românească" și „M. Eminescu" au trimis și continuă să trimită în librării volume de tearu, iar revistele de cultură și chiar ziarele se ocupă constant de problemele dramaturgiei. Așadar, toate aceste date au determinat alegerea temei colocviului de la Bacău, temă care a fost abordată din mai multe unghiuri. Chiar dacă nu întotdeauna s-au găsit cele mai fericite răspunsuri și soluții la problemele puse în dezbatere, s-au încercat elucidarea unor chestiuni cum ar fi : conceptul de dramaturgie ; statutul dramaturgiei în raport cu celelalte domenii ale

Scanned with OKEN Scanner

literaturii ; ce fel de erou propune dramaturgia contemporană și în ce constă caracterul angajat al dramaturgiei de azi ? Ce structuri promovează dramaturgia noastră actuală ? Este sau nu necesară o periodizare a istoriei literaturii ?

Pornind de la această ultimă întrebare s-a observat că istoriile literare acordă prea puțină atenție capitolelor rezervate dramaturgiei. De asemenea în manualele școlare dramaturgia este slab reprezentată, de unde necesitatea colaborării unor critici și teatrologi la elaborarea capitolelor respective din manuale. S-a emis și părerea (evit numele criticului) că literatura dramatică nu poate exista în afara scenei și că trebuie făcut totul pentru curățirea bibliotecilor de cărțile care conțin piese nejucate. Pripită opinie, în primul rînd pentru că nu poate deține nimeni criteriul valoric absolut prin care să stabilească dacă o carte de teatru de azi va fi sau nu valabilă pentru scenă peste 10 sau 50 de ani. Ce s-ar fi întîmplat cu teatrul lui Camil Petrescu dacă cineva i-ar fi aruncat volumele din biblioteci pe motiv că piesele cuprinse în ele nu sînt reprezentate ? ! Și apoi trebuie să oferim spectatorului piese de teatru spre lectură. În general se citește puțin teatru, dar asta pentru că se tipărește — sau s-a tipărit pînă acum prea puțin teatru ; lectura este și o chestiune de obișnuință. Neîntîlnind cărți de teatru în librării și biblioteci, cititorii n-au cum căpăta obișnuința de a citi teatru.

A reținut mult discuțiile ideea conștiinței de sine a criticii teatrale. Valentin Silvestru a făcut un elogiu și un profil ideal al criticului, subliniind că acesta trebuie să fie, înainte de orice, o personalitate complexă. S-a subliniat apoi faptul că, la noi, critica teatrală a fost și este ferm orientată spre concepția marxistă despre artă. Dacă în teatrul românesc nu s-a resimțit, ca în alte țări, o criză a publicului, aceasta se datorește în bună măsură și acestei atitudini ferme a criticii care a orientat cu grijă spectatorul spre vocile dramaturgiei românești și universale. Totodată, critica are meritul de a fi contribuit la apărarea teatrului de concurența televiziunii și cinematografiei. S-au făcut nu rareori referiri — în sens pozitiv și negativ — la criteriile de valoare pe care le

Scanned with OKEN Scanner

folosește critica, precum și la rolul ei în menținerea pulsului viu al teatrului, la eficiența cronicii dramatice în viața spectacolului, la rolul criticii în descoperirea filoanelor ascunse de teatralitate ale unor piese considerate nescenice. Li s-a și reproșat criticilor că nu se implică în destinul literar al unor dramaturgi, că nu fac tot ce ar trebui pentru impunerea curajoasă a unor talente încă neimpuse ; foarte puțini critici se ocupă de viața textului dramatic și aici s-a observat că doar revista „Cronica", dintre publicațiile culturale, are o rubrică de critică a textului dramatic. N-a fost ocolită nici problema raportului dintre critic și spectator, subliniindu-se răspunderea mare a celui dintîi și faptul că rămîne adesea dator celui de al doilea. În legătură cu formarea viitorilor spectatori, s-a subliniat necesitatea unei colaborări între critici și profesorii de limba română din școli (la colocviu au asistat profesori băcăoani). Mai îndelungi discuții au fost purtate (Natalia Stancu, Th. Mănescu) în legătură cu interesul dramaturgilor față de realitățile contemporane, observîndu-se mai ales obligațiile mari ce revin dramaturgilor în acest sens.

*

Ediția din 1975 a marcat punctul cel mai de sus în evoluția ideii de *colocviu al criticii*, cele 23 de referate prezentate abordînd din unghiuri diverse tema „Conștiința civică a criticii de teatru". Critici de prestigiu în publicistica noastră, cărora li s-au alăturat profesori și studenți de la Institutul de artă teatrală și cinematografică, au dezbătut probleme privind responsabilitatea criticului, etica profesională, eficiența educativă a criticii, relația critică de teatru-teorie de teatru, autoritatea criticii, etc.

A reieșit clar din aceste dezbateri caracterul angajat al criticii teatrale, funcția sa socială și estetică deosebită.

S-a insistat și asupra ideii că un cronicar de teatru este în același timp un *critic* și un *istoric* ; critic pentru că judecă și selectează, *istoric* pentru că scrisul săptămînal îl obligă să ia cunoștință de aproape toată producția de spectacole teatrale a unei perioade. În prima sa calitate, aceea de critic, el nu poate rămîne un simplu contemplator mai sensibil al fenomenului teatral, ci trebuie

Scanned with OKEN Scanner

să aibă o conștiință estetică și dacă această conștiință a trecut — cum spunea Tudor Vianu — și prin școala reflecției filosofice asupra artei, este de presupus că reacțiile lui vor fi mai bogate și mai complete, iar judecățile vor avea valoare.

Participanții la colocviul băcăoan au fost de acord că în relația critic-spectator acesta din urmă trebuie să afle de la cel dintîi un răspuns ferm în legătură cu utilitatea spectacolului. Cui se adresează, la ce servește și ce efect poate avea asupra masei de spectatori. Nu mai precizăm că răspunsurile criticului trebuie să fie clar formulate, drepte, nesentențioase dar ferme, înscriind exact pe scara valorilor spectacolul la care se referă.

Au mai fost abordate apoi probleme privind perspectivele teatrologiei românești, bazele estetice ale criticii teatrale, limbajul criticii în publicistica și teoria de teatru, responsabilitatea criticii în perspectiva istorică, etc. Toate de o deosebită însemnătate în definirea exactă a criticii teatrale și a funcției sale sociale și estetice. (1975)

*

For democratic de opinie asupra vieții teatrale, *Colocviul criticilor* a avut ca puncte de rezistență (la ediția din 1979) cîteva referate prezentate de Natalia Stancu („Critica în sprijinul politicii teatrale"), Stelian Vasilescu („Cum se reflectă viața teatrală în ziarele și revistele din orașele cu teatre naționale"), George Genoiu („Cum se reflectă viața teatrală din orașele moldovene în presa locală"), Ermil Rădulescu („Viața teatrală brașoveană în ziarele și revistele orașului") și Carol Isac („Cum se reflectă cronica teatrală în viața teatrului băcăoan").

Cum se vede, în centrul dezbaterilor a stat problema reflectării vieții teatrale în presa cotidiană și culturală din toată țara (mai puțin din București), condiția criticii și criticului teatral în provincie și alte aspecte tangente. Majoritatea vorbitorilor au făcut referiri la aceste aspecte, aducînd contribuții substanțiale la completarea unui tablou semnificativ al chestiunii. Pentru prima dată au fost invitați la acest colocviu (și unii chiar au participat) redactori șefi și redactori ai rubricii teatrale de la ziarele

Scanned with OKEN Scanner

locale. S-a realizat o analiză pătrunzătoare și cuprinzătoare a fenomenului critic, subliniindu-se calitățile și defectele lui ; s-a subliniat ponderea ziarului local în formarea deprinderilor pentru teatru a unor categorii largi de spectatori, s-a discutat susținut despre conceptul de politică teatrală, despre vocația criticului (ca vocație a perfectibilității), despre necesitatea perfecționării instrumentelor criticii, despre sechelele acesteia (între care adjectivismul și consemnativismul au fost cel mai aspru amendate), despre dependența și independența criticului față de climatul teatral. Ideea că teatrul este o cauză pentru care critica e datoare să cheltuiască mai multă inventivitate și mai multă muncă în scopul netezirii drumului spre teatru al publicului spectator, ideea luptei pentru calitate ca sarcină politică a criticii, precum și alte idei asemănătoare au revenit permanent în dezbateri. (1979)

Au trecut cîțiva ani de cînd Colocviul republican al criticilor de teatru nu și-a mai ținut lucrările. A ajuns oare critica să se plictisească de propria-i imagine sau organizatorii au obosit ? !

Scanned with OKEN Scanner

PIESA ROMÂNEASCĂ

VASILE ALECSANDRI: „Chirița în provincie"

Așteptat cu viu interes ani în șir și, în același timp, privit de foarte multă lume ca o imposibilitate și chiar ca o impietate la adresa memoriei lui Miluță Gheorghiu, un *alt spectacol*, un *nou spectacol* cu „Chirița în provincie" s-a realizat, în sfîrșit, pe scena ieșeană, scenă care, fără Chirița, nu strălucea în deplinătatea prestigiului ei tradițional și actual. Colectivul Naționalului și-a asumat deci nu numai un risc, ci și datoria de a reda publicului personajul legendar pe care Alecsandri l-a marcat cu însemnele genialității sale, iar Miluță Gheorghiu (ca și nu mai puțin celebrii săi înaintași Matei Millo și Vasile Boldescu) l-a purtat în triumf vreme de mai multe decenii nu numai pe scenă, ci și în concretul vieții spirituale a Iașului. Ce risca trupa ieșeană venind în fața publicului cu un alt spectacol? Risca să se lovească de o rezistentă memorie afectivă a unei bune părți a publicului care nu l-a uitat pe Miluță și care ar refuza suprapunerea unei alte imagini peste imaginea ideală — unică și inimitabilă — creată de marele actor. Acest public există și am simțit la premieră prezența lui, o prezență de un fel cu totul special, de fapt o stare de spirit alcătuită din sfîșieri, din aproape dureroase refuzuri de a accepta și totuși evident obligat să accepte noua identitate artistică a Chiriței. Nu există un mai frumos omagiu adus unui artist, atît de către publicul care refuză să-l uite, cît și de către noua generație de actori care se străduiesc să impună un alt punct de vedere, o altă imagine.

Scanned with OKEN Scanner

o viziune artistică proprie asupra unui personaj cu gloria celui despre care vorbim. Atît despre risc. Care era însă datoria colectivului artistic al teatrului ieșean ? Mai întîi el nu se putea lipsi la infinit de această „*Chiriță...*“, configurată pentru profilul său, cum nu se poate lipsi nici de alte piese ale lui Alecsandri. Avea apoi o inamînabilă datorie față de noile generații de spectatori care, auzind mereu discuții superlative despre spectacolul de altădată, despre marea adeziune a publicului la acesta, dorea să se confrunte el însuși cu personajul și cu peripețiile lui. Cu atît mai mult cu cît sună adesea destul de actual multe din cînticelele și din replicile scrise în 1852. Dorința de parvenire, metodele de a o atinge, prețiozitatea ridicolă a vocabularului unor personaje, curcănismele și alte hibe ale profilului moral al unor personaje mai „bîrzoiesc“ și azi pe ici — pe colo, chiar dacă hainele moderne în care apar ne reduc sensibil vizibilitatea (sau o accentuează ?). Se adaugă apoi, la capitolul datoriei teatrului față de acest text, valoarea lui documentar-artistică, mărturia care ne-o aduce despre timpul în care a fost scrisă, ceea ce Ibrăileanu numea document indispensabil nu numai pentru cunoașterea concepției de viață și a societății din acea vreme, ci și pentru definirea „spiritului critic“ al epocii.

Judecînd personajul literar realizat de Alecsandri, G. Călinescu îi găsea evidente asemănări cu contesa d'Escarbagnas (din comedia omonimă a lui Molière) și cu Madame Angot, celebra negustorească parvenind la condiția de mare doamnă — personaj celebru în teatrul bulevardier francez de acum aproape două secole. Înrudirea Chiriței cu acest din urmă personaj fusese demonstrată și de Charles Drouhet într-o suită de articole din „Viața Românească“ (cf. Valentin Silvestru în „Spectacole în cerneală“ p. 117). Alecsandri a cunoscut de aproape aceste celebre personaje frecvente pe scenele pariziene ale secolului trecut și nu s-a sfiit să creeze un tip înrudit, cu date atît de sever specifice timpului și realităților românești din epoca ascensiunii burgheziei. La fel ca doamna contesă d'Escarbagnas, Chirița își refuză condiția de provincială și se străduie să introducă în casa ei obiceiurile și manierele din înalta societate a capitalei („Așa-i

moda la Ieși" spune ea adesea), ba chiar din Europa („Noi metahirisim evropinește"). În fața musafirilor vorbește cu preţiozităţi și franţuzisme pocite, dar cu servitorii și cu ţăranii își dă în petec, întorcîndu-se la limbajul condiţiei ei reale. La fel ca Madame Angot, e vicleană (Călinescu o socotește chiar inteligentă) și cucerește prin savoarea limbajului, prin expresiile insolite — excelente mijloace de realizare a comicului.

Tînărul regizor *Alexandru Dabija* s-a apropiat de text cu o singuranţă matură, fără prejudecăţi și neintimidat de umbra vechiului spectacol. El a urmat, în transpunerea scenică, liniile concentratei exegeze călinesciene, adică a văzut în Chiriţa „o cochetă bătrînă și totodată o bună mamă, o burgheză cu dor de parvenire, dar și o inteligenţă deschisă spre ideea de progres, o bonjuristă". Dabija a subliniat mai ales cochetăria — inepuizabilă sursă de comic — și dorul de parvenire, prin această din urmă trăsătură a personajului conferind spectacolului o deosebită substanţialitate socială cu valoare de permanenţă. Excelentul final în care grupul de actori se detașează de personaje și rămîn actori vorbind despre comedia lumii consună perfect cu intenţia regizorului de a sublinia tonul de critică socială vehementă pe care comedia lui Alecsandri îl închide în subtextul ei.

Dacă în vechiul spectacol textul original era amplificat de verva imaginativă, inventivă a lui Miluţă Gheorghiu, care la fiecare reprezentaţie își îngăduia să creeze text în spiritul originalului, actualul spectacol folosește pagina lui Alecsandri fără nici un fel de modificări. În plus, se cîntă arii care nu se cîntau în spectacolul anterior. Veselia nebună a cupletelor, învîrtirea în danţ a personagiilor — cum zicea Călinescu — ritmica în sine a comediei caracterizează spectacolul lui Dabija și-i dau strălucire, chiar dacă toate acestea sînt mai reţinute, mai potolite decît în spectacolul lui Miluţă. Nota aceasta vine, desigur, de la interpreta principală, excelenta actriţă de comedie *Tamara Buciuceanu*, moldoveancă prin origine și formaţie (fostă elevă a lui Ion Lascăr la Conservatorul dramatic din Iași), care aduce în scenă o Chiriţă mai puţin caricaturală decît o făcuse Miluţă Gheorghiu. Ea a refuzat parodia și a jucat vodevil curat, ceea ce nu a redus

Scanned with OKEN Scanner

cu nimic virulența privirii critice asupra personajului și asupra epocii, nici subtilele trimiteri către posibile rezonanțe actuale ale unor „calități" ce caracterizează lumea piesei. Chirița Tamarei Buciuceanu e mai cucoană, e mai arivistă, e mai în pas cu „progresul", e mai bine „înșurubată" în realitățile sociale față de Chirița anterioară, care era un monument al cochetăriei ridicole. Tamara Buciuceanu e o urmașă strălucită a inimitabilului Miluță, o actriță care a știut să se ferească de capcanele prezente la tot pasul și să impună o linie interpretativă originală. Ea e volubilă, e briantă, îmbină magistral mișcarea fizică din scenă cu dinamica interioară a personajului, cîntă minunat, dansează, e inepuizabilă, vorbește fermecător moldovenește și „franțozește", e mereu atentă la relații, respectîndu-și partenerii și stimulîndu-i fără încetare. Dintre toate Chirițele interpretate de *actrițe* (Draga Olteanu, Geta Grapă) aceasta pe care ne-o restituie Tamara Buciuceanu este cea mai bună, cea mai apropiată de spiritul în care a fost creată de „veselul Alecsandri" și singura în stare să suporte strivitoarea apăsare a imaginii impuse de Miluță. Integrarea Tamarei Buciuceanu în colectivul ieșean s-a făcut fără efort și fără a se observa vreo fisură în sudura realizată, lucru firesc dacă ținem seama de ceea ce spuneam mai sus despre originea și formația actriței.

Partenerii Tamarei Buciuceanu sînt — cei mai mulți — de foarte bună condiție artistică. Un fermecător Guliță realizează Dionisie Vitcu, actor inepuizabil ca disponibilitate și inventivitate comică, mereu spontan și cu un remarcabil simț al detaliului esențial, utilizîndu-și cu inteligență — întotdeauna în folosul personajului și al imaginii generale — originala sa înzestrare, inimitabila plasticitate corporală, unicitatea mișcării, a gestului, a privirii. El depășește cu iscusință și handicapul unei anumite afonii, ieșind cu brio din situațiile „cu cîntec". Un personaj cu reală prezență e Domnul Șarl în interpretarea lui Sergiu Tudose. Actorul e mereu atent să nu alunece spre Șmil din „Apus de soare" (interpretat în stagiunea anterioară) și reușește să evite pericolul. Domnul Șarl mi s-a părut a fi personajul cel mai șarjat și

cred că, din acest punct de vedere, el se detașează de restul distribuției. Excelent realizează Sergiu Tudose secvența în care „povestește" ce a văzut pe scenele Iașului, interpretînd o arie într-o manieră evident parodică. Bun, chiar foarte bun mai ales în prima parte, Ion Chelaru în rolul lui Ion. Actorul are o anume robustețe și un pitoresc ce-i vin perfect personajului. În partea a doua, valetul Ion (care împrumută de la stăpîna sa aere de parvenit și de arivist) ni s-a părut prea evoluat, aproape pierzîndu-și identitatea de țăran. Puiu Vasiliu e un Bîrzoi marionetă, manevrat de Chirița, dar și un destul de șiret ispravnic, folosindu-se de avantajele slujbei. Actorul acopere cu aplomb suprafața rolului. Luluța Doinei Deleanu are o aleasă delicatețe și candoare, actrița fiind mai puțin sigură în pasajele cîntate. Peste media interpretărilor sale anterioare se află Valentin Ionescu în rolul lui Leonaș. El e exact în tot ce face, trece cu abilitate de la o mască la alta, cîntă destul de bine (chiar și la pian) și servește adecvat travestiul. În rolul Saftei, Liana Mărgineanu șarjează evident, apropiindu-se din acest punct de vedere de linia interpretativă a lui Sergiu Tudose. În roluri de țărani și invitați Ion Lazu, Gelu Zaharia, Gh. Marinca, Silvia Popa, Lidia Nicolau, Antoneta Glodeanu asigură o figurație unitară prin mișcare și interpretare a partiturii muzicale, absolut necesară în crearea cadrului și a atmosferei.

Sub nivelul general al spectacolului se află scenografia lui *Laurențiu Dumitrașcu*, mai întîi incomodă, nefuncțională și, apoi, cam urîtă — mai ales în prima parte — și neunitară ca stil ; se folosesc stilizări ca în cazul ramei ce încadrează spațiul de joc, dar și obiecte nestilizate (cuptorul, lăicerul de pe pian și altele). Muzica e interpretată de o orchestră (condusă de Mihai Vieru) cam săracă și cu prea multe alunecări spre lăutărie.

În ansamblu însă „Chirița în provincie" e un spectacol bun, reprezentativ pentru Teatrul Național „Vasile Alecsandri", un spectacol care era necesar și care demonstrează că, respectînd și cultivînd valorile trecutului, avem datoria să le continuăm exprimîndu-ne pe noi înșine, cei de azi, cu mijloacele de care dispunem. (1981)

Scanned with OKEN Scanner

I. L. CARAGIALE: „O noapte furtunoasă"

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani și-a pus, fericit, deschiderea stagiunii 1980—81 sub semnul geniului tutelar al dramaturgiei naționale, I. L. Caragiale; este un gest care onorează întregul colectiv, dîndu-i, totodată, posibilitatea unei adevărate încercări a puterii de exprimare în registru înalt, unei confruntări cu textele capitale ale literaturii noastre dramatice. Deși pe această scenă au fost prezentate toate comediile marelui dramaturg, în actuala alcătuire trupa nu a mai jucat Caragiale, ceea ce sporește îndrăzneala gestului, cu atît mai mult cu cît talentele de care dispune sînt, cu unele excepții, modeste și prea puțin rodate în comedie. Dată fiind această stare a trupei (din care doar Constantin Măru era dinainte legitimat pentru un loc în distribuție) am plecat de la ideea că vom asista la un spectacol de regizor, în care, adică, performanțele actoricești vor lipsi, suplinite de concepția generală, de existența unei idei integratoare și dinamizatoare, a unui gînd regizoral nou care să justifice spectacolul. Faptul că *Anca Ovanez* și *George Doroșenco* mai lucraseră împreună (la Iași) piese de Caragiale („O scrisoare pierdută", 1975, „D'ale carnavalului", 1976) și că realizaseră, în general, spectacole demne de atenție, ne întărea în această convingere. Și într-adevăr, noua exegeză scenică a „Nopții furtunoase" (piesa caragialeană cea mai frecventată în ultimii ani) ne reține luarea aminte prin felul cum a fost gîndită și realizată regizoral-scenografic. Cuplul artistic Anca Ovanez—George Doroșenco a ajuns — după o experiență de ani — să gîndească și să vadă unitar, încît din lucrările lor e greu să-ți dai seama cît aparține regiei și cît scenografiei. Ceea ce este clar în spectacolul de la Botoșani e că cei doi autori au vrut să realizeze o imagine generală a *spiritului* mahalalei bucureștene de altădată și nu doar să spună, după text, întîmplările „furtunoase" ale familiei lui Jupîn Dumitrache. În acest sens, George Doroșenco a creat un spațiu de joc polivalent care îi îngăduie spectatorului să aibă în permanență vedere concomitentă spre tot ce se întîmplă: în iatacul Vetei, în „salonul" jupînului, în curtea în care Chiriac își face de lucru,

prin cotloanele casei, pe unde se strecoară Spiridon (spre a pîndi, a trage țigară, a dormi sau a fi gata să „intervină"), în stradă, unde Țîrcădău vrea s-o „sinucidă" pe Zița, pe scările interioare și exterioare pe care circulă Rică, etc. Aparent complicat, cu multe uși, ferestre, scări, mobile etc., decorul are marea calitate că îngăduie (și chiar determină) desfășurarea unei permanente mișcări într-un ritm alert (mai ales în partea a doua, în care mi s-a părut că chiar se exagerează, căutîndu-se mișcarea cu orice preț, pentru a se obține impresia de întîmplare infernală, de furtună în existența familiei și a mahalalei). La virtuțile decorului trebuie adăugat, și nu în ultimul rînd, capacitatea regiei de a integra caracterele în substanța și în atmosfera lui : o tentă de vechi, de degradat, de aglomerare de obiecte strîmbe, neîntregi, inutile, îmbinate cu altele stridente, dure, violente, se conjugă cu ținuta, cu comportamentul, cu felul în care se exprimă personajele. Această îmbinare, această comuniune este cred, lucrul cel mai bun al spectacolului. Sînt, firește, și imperfecțiuni. Chiar primele secvențe (care durează destul de mult) o pun pe Veta în situația de a nu mai ști ce să facă (sus, în iatacul ei) în timp ce, jos, jupîn Dumitrache și Nae Ipingescu discută și citesc gazeta. Elena Ligi — care, în general, s-a achitat destul de bine de rol, jucînd cu măsură melodrama soției și amantei tulburate de întîmplările respectivei nopți — nu e, totuși, o actriță foarte inventivă și expresivă, care să poată juca timp de circa 20 de minute fără text. „Chinurile" ei din această lungă secvență sînt, cred, stîngăcia cea mai evidentă a spectacolului.

În acțiunea Ancăi Ovanez se descifrează atît o bună cunoaștere a comentariilor critice asupra textului literar, cît și unele gînduri proprii, ceea ce denotă seriozitatea regizoarei, care construiește spectacolul pe o temelie rezistentă, urmărind noutatea fără a rupe însă textul de judecățile de valoare exprimate anterior. G. Călinescu a fost, în general, reținut în fața „Nopții furtunoase", dar cele cîteva idei ale sale (v. „Istoria literaturii române..." p. 446) au călăuzit-o pe regizoare și se văd clar în spectacol : „Femeile sînt fără interes, mai degrabă

Scanned with OKEN Scanner

vulgare (s. n.)..." ; „Jupîn Dumitrache e un *mahalagiu* (s. n.) fioros de moral (...), propriu-zis credul, mai mult brutal decît vigilent". Am subliniat cuvintele de mai sus pentru că ele sînt piloni pe care regizoarea și-a ridicat construcția. Într-adevăr, o cumplită vulgaritate (extinsă la toate personajele) circulă în spațiul reprezentației de la început pînă la sfîrșit. Zița e o damă de mahala stridentă, țîfnoasă, miorlăitoare, isterică ; ea vine în scenă (după ce Țîrcădău i-a adus un afront nu numai cu „șicul de la baston", ci și cu o scîndură ruptă din gard) țipînd, trîntindu-și poșeta de dușumele, bocind și înjurînd, avînd textilele sfîșiate și oferindu-i Vetei, spre oblojire, părțile molestate ale corpului, după care se poate, în sfîrșit, așeza, nu însă fără dureri. Rică Venturiano e vulgar și mahalagiu pînă peste poate : odată ajuns în camera Vetei nu se repede să-și facă declarația în genunchi, ci mai întîi cercetează rezistența patului, sărută pernele (interpretînd sugestiv faptul că sînt *două*, deci că era așteptat) și fără prea multă pregătire se detextilează precipitat și se bagă în pat (ceea ce și Chiriac făcuse anterior). Gesturile lui sînt de o degajare grosolană, în strident contrast cu condiția sa de „poet liric, student în drept și publicist". Deci față de caracterizarea lui Călinescu care socotea personajul doar un „pretext de umor verbal", Anca Ovanez avansează cu el spre *situații* mai complexe, ducîndu-l, în final, spre o condiție cu totul nouă (cel puțin pentru semnatarul acestor rînduri) : Rică, văzîndu-se apreciat și chiar adulat de jupîn Dumitrache și de ceilalți, găsește că e potrivit să pună stăpînire pe ei și (cam în genul „incendiatorilor" lui Max Frisch) începe să comande pe un ton violent, adoptînd nu numai o poziție de lider al familiei și virtual proprietar al averii ei, ci chiar o atitudine dictatorială, astfel încît — sugerează regia, poate sub influența lui Titu Maiorescu („...îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie") — convertirea sensurilor comice spre dramă sau chiar spre tragedie nu pare deloc imposibilă. E o propunere pe care Anca Ovanez o face cu îndrăzneală și care cred că trebuie reținută în exegeza viitoare asupra personajului. Tot în

Scanned with OKEN Scanner

identitatea lui Rică este strecurată și ideea unei posibile evoluții spre condiția politică a lui Agamiță Dandanache.

Cu totul interesant este locul rezervat lui Spiridon în spectacol. El este prezent peste tot, intervine, leagă scene și personaje, suportă mîniile și loviturile tuturor, e un fel de catalizator al acestora și un țap ispășitor, dar și un comentator nu lipsit de ironie. În interpretarea, de foarte bună ținută comică, a lui Geo Popa, Spiridon e un original amestec de copil de stradă și clown. Contribuția lui la cursivitatea relațiilor, la limpezirea tumultului mișcării, la legarea și dezlegarea intrigilor este decisivă. Mi s-a părut a fi cel mai interesant Spiridon pe care l-am văzut. În final el se află cocoțat deasupra tuturor, în camera de sus, a Vetei, ba chiar instalat comod în pat, cu țigara în gură, lăsîndu-ne să presupunem că evoluția lui viitoare are o traiectorie precisă. Interpretarea lui Geo Popa este, totodată, cea mai bună, mai limpede și mai unitară din acest spectacol, ea conjugîndu-se cu a lui Const. Măru în ton, în substanță comică și în inteligența cu care sugerează o posibilă evoluție a personajului. Celelalte roluri sînt acoperite doar parțial. Angela Luchian conferă Ziței linia de care am vorbit mai sus, dar cu mijloace cam rudimentare ; Doru Buzea găsește pentru jupîn Dumitrache o anume suculență, îi intuiește credulitatea și brutalitatea, găunoșenia ambițiului de familist, dar personajul e static, e ca o simplă constatare pe care o face actorul asupra lui, fără a-i schița un curs, o evoluție. Boris Perevoznic depășește condiția de „personaj șters“ pe care G. Călinescu i-o rezervase lui Chiriac. Foarte modest Teodor Brădescu în rolul lui Nae Ipingescu.

În afară de exagerările de mișcare și, în general, de ton la care a recurs Anca Ovanez (și pe care le apreciem ca voite cedări în fața unui anume gust al publicului) trebuie să-i reproșăm și nu exagerata dar prea evidenta neglijare a verbului, adesea molfăit de unii actori, înghițit sau rostit în fugă de alții, umbrit sau chiar acoperit de imagine, de mișcare, de zgomote, substituit atmosferei generale, ceea ce nu-i tocmai recomandabil de făcut și nici lăudabil cînd se face, pentru că la Caragiale fiecare cuvînt e o lamă nespus de tăioasă, o picătură de

Scanned with OKEN Scanner

vitriol ce arde fără milă. Într-un spectacol Caragiale cuvîntul nu poate fi înlocuit de nimic, el trebuie să domine, să rămînă rege și stăpîn absolut. (1980)

BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA: „Apus de soare"; „Hagi Tudose"

S-a ridicat cortina stagiunii 1980—81 a Teatrului Național „Vasile Alecsandri". De mulți ani auzim, la fiecare început, aceeași doleanță a spectatorilor, a specialiștilor, a criticii: să asiste la o deschidere impresionantă, cu o piesă românească din repertoriul de aur, cu un spectacol de înalt nivel artistic; să fie, adică, o sărbătoare sub semnul căreia să se așeze întreaga stagiune. Și iată, acum, în acest septembrie calm, doleanța pare a fi fost — cel puțin în parte — împlinită, căci am asistat la premiera *Apusului de soare de* Barbu Ștefănescu Delavrancea, într-o montare originală și serioasă (regia — *Nicoleta Toia*, decorurile — *Const. Russu*, costumele — *Andreea Iovănescu*, muzica *Alexandru Hrubaru*). Este pentru prima dată, după ultimul război, cînd Delavrancea e prezent pe scena ieșeană și — dacă documentarea noastră nu ne trădează — este pentru prima dată cînd se joacă aici „Apus de soare". Pare incredibil, dat fiind faptul că eroul acestei capodopere a dramaturgiei românești este Ștefan cel Mare, nume de glorie în istoria Moldovei, ctitor de țară și de ființă națională. Trebuie deci cu atît mai mult apreciat gestul conducerii teatrului de a se fi oprit asupra acestei opere și de a fi deschis cu ea stagiunea. Dacă avem în vedere și spectacolul cu o altă capodoperă a dramaturgiei clasice românești — „Chirița în provincie" de Vasile Alecsandri — într-o nouă versiune scenică, deducem, în chip firesc, că teatrul din Iași este decis să urmeze un drum de mare seriozitate, să-și refacă prestigiul de altă dată — cînd era socotit ca fiind a doua scenă a țării — să înlăture locurile comune, rutina și blazarea din activitatea sa. Primele semne sînt deci „Apus de soare" și „Chirița în provincie", texte socotite inabordabile în acest secol din cauza ma-

Scanned with OKEN Scanner

rilor spectacole dominate de George Calboreanu și, respectiv, de Miluță Gheorghiu, deci din cauza temerii că aceștia nu vor putea fi depășiți, că publicul nu va accepta noi interpretări. Firește, există destui spectatori conservatori, care au văzut vechile spectacole, i-au iubit și-i iubesc încă pe interpreții lor, fiind gata să refuze orice altă încercare, orice montare nouă, în spiritul gîndirii noilor generații de actori, regizori, spectatori. Dar majoritatea copleșitoare a publicului are dorința noului și deschidere spre modernitate. Iată de ce am asistat, în seara premierei „Apusului de soare", la o entuziastă primire a spectacolului, entuziasm în care timidele comparații Calboreanu-Vâlcu s-au pierdut cu desăvîrșire.

Cum spuneam, regia spectacolului este semnată de Nicoleta Toia, care reia textul lui Delavrancea după opt ani de la montarea lui pe scena din Oradea ; îl reia în aceeași cheie — de spectacol-baladă, cu aură mitică și autentic fior tragic (cum apreciase atunci critica), — dar cu o mai mare adîncime a gîndului, cu mai multă siguranță și acuitate în formularea ideilor, cu noi virtuți descoperite în text — rezultat al maturizării artistice și intelectuale a regizoarei, dar și al nivelului trupei ieșene, mai omogenă în ansamblu și cu individualități remarcabile. Avînd deja această experiență, Nicoletei Toia i-a fost mai ușor să evite modelele anterioare, să găsească un drum propriu pe care să aducă textul aproape de receptivitatea modernă în general rezervată față de romantism și retorică. Plecînd cu evidență de la ideea exprimată de G. Călinescu asupra fondului fabulos și poetic al piesei, pe care se conturează cu siguranță realitate tipologică a eroului principal, regizoarea a fost foarte consecventă în întreaga desfășurare a spectacolului, menținînd atmosfera de baladă, punctînd cu elemente folclorice de mare frumusețe și rafinament literar și muzical, rostite sau cîntate cu sobrietate, cu calm și căldură stăpînită, apoi cu inspirat distribuite sunete de corn, de clopote, de toacă, etc. Chiar prima scenă dă tonul în acest sens ; grupul de fete vine cîntînd sub zidurile cetății, apoi una din ele începe să povestească — așa cum se spun basmele la șezători — despre eroul Moldovei. Este un fragment din „Viața lui Ștefan cel Mare" de Sado-

Scanned with OKEN Scanner

veanu, fragment pe care regizoarea l-a ales tocmai pentru a întări ideea pe care și-a construit spectacolul, așa cum a ales, din folclor, cîntecele și versurile mai sus pomenite. Frumoase sugestii de frescă moldavă se desprind din întreaga structură (materială) a compoziției scenice ; decorul — impresionant prin simplitate și frumusețe plastică, sugerînd măreția și siguranța implantării zidirii românești în spațiu geografic și în timp și totodată dezvăluind o civilizație de context european — e compus dintr-o împrejmuire de ziduri de cetate cu porți cioplite în piatră, în stilul moldovenesc al epocii, cu un turn înalt pe fundal, terminat cu o clopotniță, totul închizînd o platformă înclinată — spațiu de joc în care intervin ingenios și elegant elementele de decor necesare în diferite momente pentru a marca terasa și curtea castelului, sala tronului (un scaun sculptat și o superbă tapiserie), dormitorul domnului, etc., totul de un bun gust, de un rafinament plastic remarcabil. În perfectă armonie (de linie și culoare, de manieră a inspirației și a stilizării) sînt costumele, complètînd și nuanțînd imaginea de ansamblu. Între toate acestea și realitatea sonoră (corurile, intervențiile solistice, vocale și instrumentale, rostirile de versuri populare, etc.) se realizează o impresionantă unitate al cărei rezultat e atmosfera de care vorbeam adineaori. Sinteza aceasta pe care Nicoleta Toia și colaboratorii ei numiți mai sus au realizat-o — cadru adecvat în care se integrează meta-realitatea ideilor și sentimentelor, zbaterea dramatică a eroului și a celor ce-l înconjoară — este, cred, cel mai rezistent argument privind originalitatea și modernitatea spectacolului ; căruia îi urmează interpretarea rolului principal de către Teofil Vâlcu. Desigur, urmînd ideea regizorală și amplificînd-o prin intuiție proprie, actorul e și el — ca întregul spectacol — foarte aproape de caracterizările lui G. Călinescu, redînd cu siguranță „psihologia autocratului, a tatălui de familie absolut și, în sfîrșit, a bătrînului", subliniind cu măsură — în limitele unei existențe oscilînd între *obișnuit* și *fabulos* — „voința abuzivă", „orgoliul de stăpîn și de războinic", căldura de părinte (cu totul emoționante scenele dintre Ștefan și Oana, datorită în aceeași măsură jocului curat și sincer al ambi-

lor interpreți ; în rolul Oanei — Mirela Gorea) ; nu e ocolită nici sugestia călinesciană privind discretele note de „fanfaron" și „senil dîrz în sens măreț" pe care le are personajul. I-a fost la îndemînă lui Teofil Vâlcu — a cărui gamă de mijloace e destul de întinsă — să nuanțeze, cu o autocenzură demnă de laudă, aceste complicate fațete ale personajului. Dar nu numai acestea. Desprinderea de imaginea grandioasă impusă anterior de George Calboreanu e netă, retorismul tunător al acestuia fiind înlocuit cu o vorbire mai comună, mai familiară (fără a anula, totuși, farmecul oratoric atît de specific piesei), punctată uneori nu de tunete, dar de inflexiuni vocale înalte și puternice. Efortul lui Vâlcu de a impune o linie proprie de interpretare, dublat de exigența regizoarei în urmărirea ideii proprii de spectacol, a dus la foarte bune rezultate în ceea ce privește profilul marelui personaj, acesta fiind tulburător nu atît prin măreția eroică, cît prin căldura omenească, prin frămîntările dureroase, prin înclinația spre meditația filozofică asupra existenței, a trecerii și petrecerii lumii și omului, a trecutului și viitorului, a istoriei mai bine-zis, dar mai cu seamă asupra confruntării decisive dintre viață și moarte. Toate acestea îi dau personajului mai mult un aer de om copleșit de complexitatea vieții, decît de erou copleșitor, faptul fiind de natură să stimuleze la spectator meditația, posibilitatea propriei judecăți — sarcină ce incumbă oricărui spectacol modern serios.

Distribuția, cuprinzînd un mare număr de actori și actrițe, e, cum deja am spus, omogenă, acționînd unitar, armonizîndu-și vocile, mișcările, gesturile, făcînd așa fel ca acestea să pară parte integrantă din imagine ; nici o stridență, nici o ieșire din ritm, nici un orgoliu individual, o deosebită atenție la nuanțe, acestea sînt calitățile ansamblului. Cîteva sublinieri particulare se cuvin, totuși. Liana Mărgineanu e o foarte delicată Doamnă Maria, îmbinînd discreția cu grația și nuanțînd fericit stările ființei celei mai apropiate domnului. Mirela Gorea, avînd și șansa că Oanei i se rezervă un loc însemnat în spectacol, realizează un rol de mare frumusețe și emoție, prin mijloacele care de acum îi caracterizează stilul de joc : sinceritatea trăirii, acuratețea vocii și a rostirii,

Scanned with OKEN Scanner

luminozitatea figurii, sprinteneala mișcării (care uneori i s-a reproșat, dar care aici e adecvată tinereții personajului). Virginia Raiciu (Dochia), Despina Marcu (Irina), Silvia Popa (Ilinca) se detașează din grupul femeilor prin foarte frumoase momente muzicale. De asemenea Adina Popa, Violeta Popescu, Doina Deleanu, apoi Constanța Lerca și Lidia Nicolau contribuie în proporții diferite la profilul grupului feminin, în general merituos prin plastica mișcării și prin performanțele corale realizate. Dintre bărbați impune mai întîi, prin sobrietate și siguranță în mișcare, în rostire, în ținuta scenică, Ion Chelaru în rolul Clucerului Moghilă. O foarte bună scenă realizează Florin Mircea și Emil Coșeru, cărora, în alt moment, li se alătură Virgil Costin, ei alcătuind grupul conspiratorilor (Drăgan, Stavăr, Ulea). Sergiu Tudose are meritul de a nu se fi lansat — cum au făcut alți interpreți ai lui Șmil — în efecte verbale, (ar fi ieșit din tonul spectacolului) și de a fi schițat profilul doctorului din nuanțe de caracter, de atitudine, etc. fără a-i anula totuși pitorescul. E o propunere inteligentă și viabilă asupra personajului. Îl acompaniază cu aplomb Valeriu Burlacu (Cesena) și Saul Taișler (Klingensporn). Ceilalți bărbați din distribuție au, ca și femeile, meritul contribuției de ansamblu, cu mici dar sigure momente individuale : Adrian Tuca (Luca Arbore), Mircea Dascaliuc (Rareș), Puiu Vasiliu (Hrăman), Virgil Raiciu, Ion Lazu, Adrian Finți (Bogdan), Valentin Ionescu, Gh. Marinca, V. Oțeleanu, M. Finchelescu, V. Bobu, D. Aciobăniței, G. Macovei. (1980)

*

Un gest demn de laudă face colectivul teatrului bîrlădean aducînd pe scenă una din piesele mai puțin jucate ale lui Delavrancea — *Hagi Tudose,* care, fără a fi o capodoperă — cum o socotește regizorul C. Dinischiotu, confundînd desigur calificativul acordat piesei cu cel cuvenit nuvelei omonime —, este un text dramatic rezistent mai ales prin structura solidă a personajului titular. După o serie de spectacole cu piese actuale (din păcate nu întotdeauna alese pe criterii calitative ferme), apelul la fondul peren al dramaturgiei originale e o dovadă de seriozitate și responsabilitate în activitatea tea-

Scanned with OKEN Scanner

trului, depășind simplul fapt particular (sugerat de caietul de sală) că actorul Const. Petrican, directorul teatrului, „visează acest rol de mai mulți ani". Conjugînd interesul general cu dorința particulară, actorul-director a procedat bine alegînd această piesă care-i fortifică repertoriul — cam „subțire" la capitolul dramaturgiei românești („Magie neagră" de Ștefan Berciu, „Cocoșelul neascultător" de Ion Lucian, „Tigrul în papuci" de Mihail Joldea). Meritul îi e cu atît mai mare cu cît nu s-a lăsat intimidat de vechile opinii după care „Hagi Tudose" ar fi una din lucrările mai puțin reușite ale dramaturgului (chiar Călinescu sugera aceasta indirect, afirmînd că „din toată activitatea dramatică a lui Delavrancea nu s-a putut menține la suprafață decît *trilogia...*"). A nu socoti *definitive* unele opinii, chiar cînd ne vin de la autorități ale criticii, mi se pare o atitudine pozitivă care poate salva de la uitare lucrări demne a figura în repertoriul permanent al teatrelor noastre.

Misiunea transpunerii scenice i-a revenit lui *Constantin Dinischiotu,* care ne-a surprins de la început cu anunțul — prezent pe afișe și în caietul de sală — că domnia sa ar fi autorul *versiunii scenice*. Îndemnați de o înțelegere poate prea particulară a acestei sintagme, ne-am așteptat să descoperim pe scenă o variantă, o „traducere" personală a textului, dar nu, am văzut chiar textul lui Delavrancea din care au rămas pe dinafară doar două-trei scene insignifiante, ceea ce ne-a întărit în convingerea că e vorba de o simplă eroare de afiș față de care secretarul literar are a răspunde. (Aceluiași îi imputăm și inabilitatea de a prescurta numele dramaturgului în forma *B. Șt. Delavrancea).* Rămînem deci la ideea că s-a reprezentat textul dramaturgului și nu o versiune de Const. Dinischiotu. Regizorul ne-a oferit apoi un alt prilej de meditație prin declarația (scrisă) că munca regiei s-a îndreptat spre reliefarea satirică a mediului social, „punînd accentul pe conflictele generate de relațiile sociale cu toate detaliile specificului local". Apreciem gestul regizorului de a fi urmat îndemnul unei exegeze critice care consideră că în această piesă „observarea mediului social covîrșește aspectul cazuistic al avariției" și l-am fi apreciat și mai mult dacă ar fi concre-

Scanned with OKEN Scanner

tizat scenic această idee, lucrare înafara căreia declarația rămîne o simplă aliniere teoretică. În ce ne privește, socotim — fără a pretinde că opinia noastră nu este amendabilă — că un spectacol cu „Hagi Tudose" are a pune principalul accent asupra personajului central, asupra condiției morale a acestuia, mediul social fiind aici doar un cadru generator și un fundal pe care se proiectează uriașa malformație morală care este Tudose, urmaș al lui Gobseck și Harpagon. „Conflictele generate de relațiile sociale", care au reținut atît de mult atenția regizorului, apar destul de palide în spectacol. Burghezul cel mai reprezentativ este Matache Profirel, dar acesta mai curînd aplanează conflictele, purtîndu-se ca un bonom și ca un filotim. Mergînd pe această pistă, regizorul n-a făcut decît să piardă din concentrarea ce i-o solicita esența piesei — personajul central —, lăsînd ca această esență să se dilueze în masa cam incertă a mediului social. Credem că el a oscilat între opinia de mai sus a criticii și o alta, exprimată de Călinescu, citată și ea (întîmplător ?) în caietul de sală ; „Hagi Tudose e un avar fantastic, delirant (...) Viținl hagiului e desfăcut cu totul de individualitate, redus la o caricatură mitologică". Nu știm dacă regizorul ar fi obținut rezultate mai bune plecînd de la această caracterizare, dacă ar fi încercat, adică, să surprindă dimensiunile fantastice ale personajului și delirul ideii de avariție ; știm însă că procedînd cum am arătat mai sus a obținut un spectacol modest, oscilant, care lasă impresia că a fost realizat cîndva, demult, într-o perioadă anterioară actualei explozii de idei ce animă regia noastră de teatru. Const. Dinischiotu nu a avut puterea (sau mijloacele ?) de a traduce scenic excelenta caracterizare făcută de Valentin Silvestru (pe care se vede că a cunoscut-o) : „Magma piesei e comică, erupția conflictuală e tragică". Spectacolul său tinde în ambele direcții, dar nu atinge puncte finale în nici una.

Distribuția este inegală, dar faptul aproape că nu contează, interesul nostru îndreptîndu-se spre personajul central, interpretat de Constantin Petrican. Actorul impresionează prin uriașul volum de muncă desfășurat și prin capacitatea de a domina scena (cînd nu e de față Gherghina Profirel, interpretată de Elena Petrican, care,

Scanned with OKEN Scanner

ca o altă Chiriță, își asumă sarcina dominării totale, prin ton, debit verbal, costumație abundentă, mișcare, etc.). L-am simțit mereu pe Const. Petrican dornic a se sustrage mărunțelor relații scenice pentru a se putea mișca mai decis în lumea de maximă concentrație psihologică a personajului său, dar mîna fermă a regiei l-a ținut continuu la acest nivel al semnificațiilor, sau propriile-i resurse nu i-au sprijinit dorința desprinderii de sol. Personajul, rob al strălucirii aurului, e el însuși numai în intimitatea comorii sale, în rest fiind fals și grăbit. Actorul însă joacă cu toată ființa micile întîmplări din mahala, fără detașarea subtilă de acestea, care să-i permită a trăi delirul fantastic la care trebuie să-l ducă, în mod firesc, psihologia de avar a personajului său. Abia în final Const. Petrican reușește să atingă — într-o scenă — acest nivel, sugerîndu-ne că avea posibilități mai mari decît ne-a arătat. Oricum însă, în palmaresul actorului rolul acesta înseamnă un punct de referință, urmînd, valoric, remarcabilei compoziții (rolul bătrînului Achim) din „Puterea întunericului" de Tolstoi, realizată cu cîțiva ani în urmă pe aceeași scenă. Tentativa permanentă a autodepășirii — valabilă, aici, și în cazul interpretului principal și în cazul colectivului — trebuie subliniată și apreciată ca atare, chiar dacă spectacolul nu atinge parametrii unui eveniment artistic.

Dintre ceilalți interpreți distingem doar pe Lily Popa-Alexiu pentru profilul schițat delicatei și sfioasei Leana, apoi pe Aurelian Napu și Elena Tuțulan-Bîrliba pentru coloratura comică a cuplului lor (Jenică Păunescu-Fifica Profirel) și pe Ștefan Tivodaru (Matache Profirel) pentru siguranța liniei interpretative. Cu totul șterse și stîngace personajele Culai și Popa Roșca, interpretate de Gabriel Constantinescu și, respectiv, de Vasile Mureșanu. Regretăm faptul de a nu fi văzut și varianta în care rolul Fifica Profirel e interpretat de Dana Tomiță. În alte roluri : Aurelian Ionescu, Florin Predună, Virgil Leahu, Vasile Preda, Maria Tivodaru, Dana Tomiță și alții. Decorurile lui Vasile Rotaru — corecte, cu unele „zvîcniri" de frumusețe plastică. Costumele Ruxandrei Bîrsan le-am fi dorit mai stilizate, mai ales în cazul epitropilor și al Gheorghinei Profirel. (1980)

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA : „Zamolxe"

O opțiune repertorială probînd cutezanță și dorință de afirmare a manifestat Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani prin includerea în repertoriul său a uneia dintre cele mai dificile piese din dramaturgia românească interbelică : *Zamolxe* de Lucian Blaga. Scrisă prin anii 1920—21 și publicată pentru prima dată în decembrie 1921, la Cluj, piesa nu a ajuns pe scenă decît foarte tîrziu, în 1967, cînd regizorul Ion Olteanu prezenta la Teatrul „Nottara" fragmente din ea, cu Dan Nasta în rolul titular. Adevărata premieră a textului oarecum integral a avut loc la sfîrșitul anului 1976 la Teatrul Giulești din București. Spectacolul a fost foarte controversat stîrnind discuții aprinse, majoritatea defavorabile concepției regizorale și a realizării actoricești.

Și iată, acum, un teatru cu posibilități restrînse, abordează curajos textul blagian, țintind un succes de prestigiu. În decorurile impresionante semnate de *George Doroșenco,* regizorul *Eugen Traian Bordușanu* a încercat să dea viață textului, marcat însă vizibil, dar poate că nu chiar intimidat, de dificila sarcină asumată. El a făcut lecturi ce l-au dus spre o deslușire exactă a paginii blagiene și nu s-a aventurat — era și foarte riscant ! — în interpretări personale și în subtilități de limbaj, ci a lăsat textul să vorbească singur, avînd doar grijă de acurateța imaginii, de claritatea comunicării ideilor așa cum se desprind ele la lectura cea mai onestă. Sigur că o asemenea procedare pornește în primul rînd de la imperativul numit receptivitatea publicului. A complica un text prin incifrări scenice e lucrul cel mai ușor în regia modernă. Eugen Traian Bordușanu a urmărit, dimpotrivă, să poarte textul blagian spre un public de nivel mediu dar foarte deschis și dornic să primească marile idei în forme accesibile. Astfel încît spectacolul botoșănean comunică limpede ideea că Zamolxe a fost vestitorul învățăturii dionisiace, imanente de altfel firii tracice ; că Magul, șeful patriarhal al statului dacic, a reușit să răzvrătească poporul împotriva lui și să-l alunge din cetate, căci, dacă ar fi trăit după firea lui și după învățătura lui Zamolxe, viața dacului s-ar fi spulberat în furtuna patimilor. După

Scanned with OKEN Scanner

lungi meditații și purificări în sihăstrie, Zamolxe revine însă și recîștigă încrederea oamenilor. Atunci Magul închipuiește o viclenie cu tîlc adînc : el proclamă îndumnezeirea profetului și-i ridică statuie în templu, sperînd că astfel va abate sufletul poporului de la *credința vie* spre adorarea simulacrului, a statuii. Zamolxe, înțelegînd pericolul, își dărîmă statuia, dar piere sub loviturile celor care i-o adorau fără a-l recunoaște pe el *cel viu*. Aceste deslușiri, pe care regizorul le-a găsit desigur la Tudor Vianu, se desprind din spectacolul său care astfel își cîștigă condiția de onestitate și-și justifică existența, deși n-a ajuns să fie — cum desigur au dorit creatorii lui — un spectacol-eveniment. Iar fi trebuit, pentru aceasta, o înaltă temperatură a dezbaterii ideilor, o tensiune și o inefabilitate pe care nici regizorul și nici interpreții nu i-au putut-o asigura. În rolul titular, actorul Stelian Preda comunică exact primul nivel al mesajului dramatic blagian. Ceva mai adînc își sondează personajul actorul Ion Buleandră (de la Teatrul din Sibiu). Magul interpretat de el e pătruns și cutremurat de marea răspundere ce-i apasă umerii, dar are și sclipirile vicleniei și autoritatea de a se opune unui adversar puternic. De altfel cele mai bune momente ale spectacolului sînt cele de înfruntare între Zamolxe și bătrînul Mag. Mai trebuie subliniate numele actorilor : Doru Buzea, Gh. Mezenrath și Ruxandra Petru, restul distribuției fiind, din păcate, modestă, împiedicîndu-l uneori pe regizor să obțină o dinamică acceptabilă și o imagine coerentă.

Așadar, spectacolul botoșenean cu piesa lui Lucian Blaga, „Zamolxe“ rămîne gestul ambițios al unei trupe care dorește să se autodepășească, gest împlinit însă în limitele modestiei. (1983)

CAMIL PETRESCU : „Iată femeia pe care o iubesc“

Continuînd a fi o zonă puțin frecventată a dramaturgiei noastre, teatrul lui Camil Petrescu e totuși abordat din cînd în cînd mai ales sub semnul „gestului de cultură“ și al „succesului de stimă“, expresii sub care se

Scanned with OKEN Scanner

ascunde de obicei o undă de rezervă ce mai plutește în jurul acestui fecund și profund dramaturg român. Este drept, Camil Petrescu a scris un teatru greu, chiar foarte greu și transpunerea scenică a unora din piesele sale reușește numai atunci cînd încercarea este făcută de artiști de primă mînă. Există însă teatre care dispun de colective artistice excelente, de regizori de cea mai bună calitate și totuși ocolesc dramaturgia lui Camil Petrescu. Sub acest unghi, premiera de la Botoșani a unei piese de Camil Petrescu ne apare ca o replică îndrăzneață a unui teatru tînăr, ca o mănușă aruncată unor confrați mai vîrstnici care continuă să rămînă în rezervă. Este drept că la Botoșani nu a fost abordată una din piesele cele mai dificile ale dramaturgului nostru ; cunoscîndu-și forțele și experiența, colectivul de aici s-a oprit asupra unei lucrări mai accesibile — *Iată femeia pe care o iubesc* — scrisă în 1943 și jucată, în regia autorului, la Teatrul Național din București, în iarna anului 1944. De atunci și pînă la premiera de la Botoșani piesa nu a mai cunoscut luminile rampei. Deși se constituie ca o replică viguroasă dată teatrului pirandellian și mai ales ideii „pierderii personalității" atît de la modă în dramaturgia interbelică, piesa lui Camil Petrescu alunecă pe alocuri și spre facilități ce trebuie puse pe seama unor oarecare concesii făcute publicului.

La Botoșani, regia a fost încredințată lui *Gh. Miletineanu*, regizor tînăr și pasionat căutător de sensuri și modalități noi. Îl cunoșteam din două spectacole anterioare : „A douăsprezecea noapte" de Shakespeare și „Parabole" de D. Solomon. Primul spectacol fusese de fapt ratat tocmai din cauza unor căutări și încercări originale insuficient clarificate. Sensurile tragice pe care a vrut să le extragă din „A douăsprezecea noapte" nu s-au lăsat prea ușor elucidate. În schimb „Parabole" care a inaugurat sala studio, a fost o realizare de bun gust și rafinament, în unanimitate apreciată de public și de critică. Și iată acum al treilea spectacol pus în scenă de Gh. Miletineanu. Din păcate el continuă drumul încercat cu „A douăsprezecea noapte", un drum al căutărilor de alte sensuri decît cele pe care le-a impus autorul. Se pare că în „Iată femeia pe care o iubesc" totul era clar

și nu-i rămînea regizorului decît o transpunere scenică fidelă. Pe regizor l-a interesat în primul rînd demonstrația antipirandelliană propusă de Camil Petrescu și ca atare a avut mereu în atenție doar eroii necesari pentru acesta : Mihai, Ana, Omu, Bălan. Tot ce era înafara acestei demonstrații a fost considerat inutil și redus la zero. E singura explicație pe care o găsim pentru scenele plate în care apar Esmeralda, Gurău, Bella, Maria ș.a. Un personaj ca Esmeralda — toată săptămîna afaceristă feroce, iar sîmbăta și duminica refugiindu-se la Snagov în chip de Ecaterina a II-a — a fost complet anulat și nu credem că atît de interpretă cît de regie. Camil Petrescu o caracterizează astfel : „E ceva imperial, fie și în copie, în portul ei. E voluntară și sigură de ea... Se simte că e de o activitate exagerată și că dă mult de lucru celor din sanatoriu". În spectacol ea apare șterșă complet, de o blîndețe visătoare, lirică chiar și atunci cînd spune : „Voi da ordin ca Gligor Alexandrovici Potemkin să fie biciuit în piața publică !" sau angelică la o replică tăioasă ca aceasta : „Aici mi-erai Gligor Alexandrovici Potemkin. La pămînt, ticălosule !... (e crîncen de convinsă, e ceva furios în mînia ei)... Am să pun să te spînzure". N-am găsit explicațiile întoarcerii pe dos a acestui personaj decît într-o discutabilă colaborare a regizorului cu autorul. Nu negăm dreptul regiei de a căuta sensuri nebănuite într-un text dramatic. Vom aplauda însă descoperirea unor asemenea sensuri numai atunci cînd ele vor veni în prelungirea ideilor autorului sau cînd vor fi mai mult decît acestea. Din fericire, în cazul de mai sus răsturnările au loc în planuri secundare. În „A douăsprezecea noapte" însă ele vizau fondul piesei shakespeariene.

„Iată femeia pe care o iubeso", pe scena teatrului din Botoșani, este un spectacol inegal. Tabloul întîi — foarte dezlînat, greoi, cu un decor banal și obositor în care dispunerea tuturor ușilor pe același plan creează o uniformitate a mișcării — rămîne partea cea mai puțin realizată lăsînd o supărătoare impresie de la „voia întîmplării". Tabloul al doilea — acasă la Bella — ni s-a părut slab mai ales din cauza interpreților. Discuția lor

Scanned with OKEN Scanner

nu este susținută, Bella n-are temperament, nu-și domină partenerul cum s-ar fi cuvenit. Începînd cu actul doi, lucrurile se schimbă în bine, imaginea scenică pare mai împlinită ; decorul devine frumos, interpreții se grupează mai armonios, mișcarea e mai strînsă, mai bine gîndită. De aici înainte, se simte regia. O excepție o constituie totuși tabloul șapte, foarte static, amorf, în care revine parcă mîna din primul tablou. Sînt surprinzătoare atîtea inegalități într-un singur spectacol care prin anumite fragmente ale sale arată capacitatea regizorului de a lucra inspirat.

Tot termenul „inegal" ne vedem constrînși să-l folosim și pentru interpretare. Flagrant inegală, aceasta trăiește doar prin Mircea Crețu (cel mai bun din spectacol, cu o gamă întinsă a posibilităților scenice), Aurel Ionescu (voce frumoasă, ținută), Lucia Boga și Bogdan Antonescu. Ultimii doi, tineri absolvenți ai institutului, își fac un debut promițător pe scena teatrului din Botoșani. Lucia Boga — în rolul dublu Ana, Bella — are sensibilitate și farmec. O oarecare reținere se datorează probabil nu atît nestăpînirii rolului cît tracului inerent începutului. Bogdan Antonescu (Bălan) ni s-a părut mai sigur, mai dezinvolt.

Celelalte roluri au avut interpreți modești : Gurău, întruchipat de Ion Ligi a apărut foarte mărunt, neînsemnat, neajutorat. Actorul rostogolește replicile cu nevinovăție. Despre Esmeralda (Mirela Ionescu) am spus suficient mai înainte. Maria (Despina Prisecaru) — prea agitată ; exces de mișcări în defavoarea reliefării unei sensibilități feminine neînțelese. Restul distribuției și al figurației — nearmonizat cu întregul, exterior. (1967)

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU : „Bătrînul"

Cea dintîi premieră a stagiunii 1983—84 a Teatrului Național din Iași e egală cu un valoros gest de restituire dramaturgică : piesa *Bătrînul* de Hortensia Papadat-Bengescu, reprezentată pentru prima dată în anii 1920—21 și repede dată uitării, e reluată acum într-un spectacol

propus nouă de regizoarea *Nicoleta Toia*. Deși publicată în volum prin anii '60, lucrarea n-a mai reținut atenția nimănui, rămînînd în umbra celebrelor romane hortensiene ; soartă ingrată, căci „Bătrînul" — ca și alte cîteva încercări ale autoarei — se dovedește o piesă rezistentă, cu o construcție dramatică de reală scenicitate, cu personaje bine concepute — adevărate caractere —, cu replică inspirată, tăioasă în ciuda bogăției și lungimii frazei. Prozatoarea, obișnuită și deosebit de înzestrată pentru elaborarea unor largi desfășurări epice, domină și aici fără însă a anula fiorul dramatic și exigențele oarecum imuabile ale genului. Piesa e complexă, dorindu-se și satiră socială și dramă psihologică și chiar lirică, de unde dificultatea abordării regizorale. Autoarea a dorit să surprindă un tablou viu colorat al unei lumi în prefacere, al unei burghezii în ascensiune, dornică să se instaleze în posturile de comandă : Dinu Delescu candidează cu șanse sigure la fotoliul ministerial, iar familia lui face eforturi să se integreze în societatea înaltă corespunzător acestei funcții. Scriitoarea satirizează tăios aceste tendințe de parvenire folosindu-se abil chiar de unii membri ai familiei Delescu, care rostesc numeroase ironii și chiar imprecații la adresa politicianismului, a parvenitismului, a moralei acelei lumi.

Pe acest fond de satiră socială se desfășoară o dublă dramă psihologică, trăită, la un pol, de bătrînul savant oripilat de venalitatea familiei, de falsitatea politicianismului, de nesiguranța destinației cercetărilor sale științifice, de rateurile sale biologice (are un fiu născut monstru), iar la celălalt pol, de frumoasa și delicata lui fiică adoptivă și noră, Gina, femeie uitată de soțul ei, mistuindu-și tinerețea în intimitatea săracă a laboratorului. Singura salvare a acestor două ființe de înaltă umanitate și puritate e prietenia lor, dragostea lor spirituală. Sugestii ibseniene și chiar freudiene se insinuează cu discreție în text, dar regizoarea nu a pus preț pe ele ; Nicoleta Toia a tăiat mult, mai ales din prima parte a piesei (ceea ce a făcut ca această parte a spectacolului să sufere de lipsă de cursivitate și, uneori, chiar de logică în replici și în relațiile dintre personaje), viziunea ei mizînd pe

Scanned with OKEN Scanner

satira socială și mai puțin pe subtilitățile psihologice. E. fără îndoială, o sărăcire a textului care se simte în spectacol : ne-am așteptat la o mai mare densitate și temperatură a sentimentelor, la o desfășurare mai tensionată a unor scene, la un aer greu care să învăluie personajele, la o atmosferă mai pregnantă. Demersul regizoral al Nicoletei Toia a fost vizibil plin de grijă față de acurateţea imaginii scenice, a mișcării, a cursivității unor idei, dar n-a avut amplitudinea cerută mai ales de subtext, de sugestiile intime ale piesei. De aceea spectacolul ei este doar acceptabil, corect în limitele ce și le-a propus.

În rolul titular, Teofil Vâlcu — care a căutat mult în repetiții linia interpretativă adecvată personajului — compune, cu mijloace de verificat succes, — o figură cvasipitorească, un bătrîn care-și disimulează drama în ironie și și-o temperează într-un decantor de mare eleganță umană : dragostea filială față de nora sa. Interpretul se ferește cu grijă, aici, de orice sugestie freudiană, deși — cum spuneam — textul lasă loc suficient pentru acestea și deși personajul ar fi cîștigat mult în complexitate dacă făcea măcar un pas în această direcție. Monica Bordeianu găsește tonul potrivit pentru ființa delicată și ostracizată care e Gina. În scena recepției e chiar frumoasă și strălucitoare, adică exact ceea ce trebuie să fie personajul. Ca una care a interpretat cîndva rolul Norei de Ibsen, actrița ar fi putut-o purta mai decis pe Gina într-o direcție ibseniană în sensul unei mai mari bogății și tensiuni sufletești. Oricum însă, succesul ei este incontestabil. Doina Deleanu trasează cu siguranță linia personajului său, Cleo, între feminitate vulgară, arivism și invidie. Florin Mircea schițează un Dinu Delescu stăpîn pe el și dinamic în prima parte, sobru și interiorizat în final. Cătălin Ciornei a găsit nota potrivită pentru tînărul Jean Delescu, raisonneur al piesei, pușlama simpatică și curtezan îndrăzneț, iar Const. Avădanei este exact, cu bună măsură și discreție, în rolul lui Sandu Mireanu, ca și Dan Werner care realizează un agreabil Mircea Lungeanu, om cu inimă mare, dar mereu nefericit. Distribuția mai cuprinde pe Silvia Popa (schiță

Scanned with OKEN Scanner

reușită în rolul Maria), Saul Taișler (volubil cu măsură într-un pasager Heraru), Mihaela Arsenescu (împletire de feminitate prețioasă și complicitate ușuratică în rolul Doamnei Raliu), Virgil Raiciu, Valentin Ionescu, Emil Coșeru, Marcel Finchelescu, Gelu Zaharia, toți cu bună profesionalitate. În afara acesteia se află doar Antoaneta Glodeanu (Doamna Delescu), rol care e și foarte ingrat prin puținătatea textului.

Decorurile *Saftei Șerbu*, în linie clasică, sînt în general frumoase, creează un spațiu de joc corespunzător, dar participă puțin la dinamica intimă a spectacolului. (1983)

TUDOR MUȘATESCU : „Titanic Vals"

Montînd piesa lui Mușatescu la Teatrul din Botoșani, regizoarea *Anca Ovanez-Doroșenco* și-a propus — fapt indispensabil oricărui demers regizoral serios — să descifreze în text idei noi, nemaicitite de alți regizori. Ea a văzut în banala, și lacoma, și comica lume provincială a lui Mușatescu, trăsături de ferocitate ; pofta de bani și de parvenire a Necșuleștilor a fost dusă la paroxism, toți membrii familiei (mai puțin Spirache) sînt niște monștri, fără urmă de umanitate ; grotescul e dominanta tuturor personajelor. Cea mai spectaculoasă nouă identitate i se impune Genei : ea devine o gaiță agresivă si hrăpăreață atît în relațiile cu familia (participă cu imensă satisfacție și răutate la sfîrtecarea pălăriei noi a lui Spirache, se înfruntă violent cu Miza, rînjește tăios în discuțiile cu Dacia și Chiriachița), cît și cu iubitul ei, Dinu, pe care îl acaparează și-l molestează cu dragostea ei. Figura Genei — foarte bine compusă de actrița Marinela Pătru-Bugeac pe aceste noi dimensiuni impuse de regie — este sută la sută grotescă : un chip rău, un trup contorsionat, cu mișcări dizgrațioase fac din personaj (știut din text și din interpretări anterioare ca foarte discret și delicat uman) principalul ferment al spectacolului. În insistenta încercare de a deplasa accentele și de a face descoperiri proprii în textul dat, Anca Ovanez-

Scanned with OKEN Scanner

Doroșenco estompează intențiile autorului de a realiza o satiră electorală și aproape că-l desființează pe Spirache, în ciuda prezenței sale în scenă cu tot textul ce i l-a rezervat Mușatescu. La aceasta contribuie și interpretarea mult prea ștearsă a lui Igor Haucă, în jocul căruia se confundă modestia personajului cu cea a actorului.

Admitem că este posibilă și o asemenea lectură a celebrei piese ; regizorul modern are nu numai libertatea ci și obligația de a căuta sensuri noi în textele vechi, de a face restituiri în acord cu sensibilitatea, cu gîndirea, cu gustul contemporanilor săi. Așa încît, deși șochează puternic, viziunea Ancăi Ovanez-Doroșenco nu ne-a făcut adversarul ei ; am urmărit cu atenție spectacolul și i-am observat tot timpul intenția de a căuta sprijin în text. Ceea ce avem a-i reproșa regizoarei e faptul că nu și-a putut controla propria invenție, că n-a fost consecventă cu propunerea făcută, că nu a adus interpretările la același numitor, actorii împărțindu-se în trei grupe stilistice : în prima intră Silvia Brădescu (Chiriachița), Igor Haucă (Spirache), Elena Coriciuc (Dacia) care urmează linia de interpretare cunoscută din spectacole anterioare (de referință) ; a doua îi cuprinde pe Marinela Pătru-Bugeac (Gena), Stelian Preda (Gigi Stamatescu) și Iulia Boroș (Miza), aceștia adecvîndu-se intențiilor regiei, iar o a treia — fără identitate stilistică — cuprinde tot restul distribuției. O stare generală de nesiguranță și lipsă de control regizoral, un exces de linii groase, de tonuri stridente (mai curat spus : o gălăgie infernală), o prea mare „voie a întîmplării" în mișcare (se amestecă interioarele cu exterioarele pînă la derutarea spectatorilor) denotă că regizoarea nu și-a terminat lucrul, că premiera a fost prezentată mult prea devreme. Unele scene bine făcute, unele momente izbutite (intrarea lui Stamatescu, de pildă, sau cîteva secvențe din parc, în care atmosfera de provincie e bine surprinsă) ne determină să credem că spectacolul putea fi mai bun. Va mai reveni regizoarea asupra lui ? (1982)

(vezi și pagina 61)

Scanned with OKEN Scanner

G. CIPRIAN : „Omul cu mîrțoaga"

E aproape în firea lucrurilor ca un actor care scrie o piesă să fie suspectat că investește în ea — măcar sub raport formal — nu numai talent de scriitor, ci și experiențe trăite pe scenă, că e influențat, adică, de autorii jucați. Așa s-a întîmplat și cu G. Ciprian, actor de talent, cînd, în 1927, a apărut pe scenă cu piesa sa „Omul cu mîrțoaga". În ciuda uriașului succes de public și de critică (atît în țară, cît și în străinătate — căci piesa a fost reprezentată la Berlin 1929, Praga 1930, Berna 1932, Paris 1947) autorul n-a fost scutit de critici severe (lăsăm la o parte suspiciunea lui Arghezi cum că lucrarea ar aparține de fapt lui Urmuz). G. Călinescu e cel care remarcă în text ecouri din Ibsen, Strindberg și Pirandello recunoscînd însă că influențele sînt perfect asimilate și că rezultatul e o lucrare dramatică de „efect extraordinar". Criticul consideră că piesa „e comedie doar pentru spectatorul superficial", ea fiind, în esența ei, un „mister", al cărui personaj principal, Chirică, ar avea însușiri de taumaturg, de persoană cu intuiții divine. Așa s-ar explica „minunea" care se petrece : transformarea unui cal prăpădit, a unei mîrțoage, într-un concurent imbatabil, într-un campion absolut al alergărilor. Calificativele date de critic piesei și eroului ei ni se par, azi, exagerate ; „Omul cu mîrțoaga" a fost și rămîne o comedie amară, iar eroul ei un mistagog obstinat în convingerea că a intuit în calul cu pricina calități pe care nimeni, nici chiar specialiștii nu le-au văzut. E, de fapt, piesa încrederii nezdruncinate, disperate într-o idee. S-au făcut presupuneri că Ciprian și-a dramatizat propriul destin de actor de talent neapreciat la valoarea sa reală. O replică a lui Varlam se referă direct la asemănarea dintre cal și stăpîn. Convingerea eroului că orice ideal poate fi atins prin răbdare, prin muncă, prin suferință, prin umilință este emoționantă și constituie axul ideatic al piesei. Victor Ion Popa, care a montat „Omul cu mîrțoaga" în primii ani după premiera absolută, o caracteriza astfel : „Mediul burghez cu atmosfera lui, cu declasații lui, cu năzuințele lui mici și neînsemnate în aparență și-apoi alături durerile din ce în ce mai mari,

Scanned with OKEN Scanner

loviturile pînă la zdruncinarea temeliilor vieții individului și-apoi tălăzuirea totală adusă de recompensa vremii, cu toate exagerările nemăsurate ale slăbiciunii cugetului omenesc, toate astea au putut să fie adunate de Ciprian și organizate într-o construcție de netăgăduită valoare teatrală, luminată de o idee ținută ca un fir de foc de-a lungul actelor și păstrată necontenit în cadrul unei coloraturi românești".

La Iași, reluată după 50 de ani (prima reprezentare a avut loc în 1936, cu Gică Popovici în rolul principal), piesa a fost pusă în scenă de *Dan Stoica*. Neputînd urma calea pe care G. Călinescu pusese lucrarea („Această trecere din planul realității zilnice în acela al valorilor spirituale" care „face toată strania originalitate a piesei"), regizorul a recurs, volens-nolens, la tonalitatea comediei, chiar cu riscul de a fi amendat de aprecierea mai sus citată a celebrului critic („piesa e comedie pentru spectatorul superficial"). Călinescu l-a pus pe Dan Stoica între Scyla și Caribda, adică între piesa ca „mister" și piesa ca o „comedie" doar la suprafață. După cîteva remarcabile succese pe scena ieșeană, regizorul ne apare pentru prima dată indecis : încercînd să evite Scyla „misterului", e cuprins de vîltoarea Caribdei comice la care publicul — chiar cel de premieră — a reacționat foarte favorabil ! Dar cum distribuția e numai pe jumătate „de comedie" (Dionisie Vitcu, Petrică Ciubotaru, Adrian Tuca, George Macovei), unitatea de ton și de stil a spectacolului nu se realizează decît în proporții corespunzătoare. Actorii citați mizează în primul rînd pe farmecul lor personal, pe priza lor la public de atîtea ori verificată și mai puțin pe subtilitățile textului, pe care îl abordează cu un exces de detașare. Fiorul amar al comediei se pierde astfel ca un parfum neagreat de o doamnă elegantă care nu știe că acesta i-ar spori farmecul.

În rolul principal a fost distribuit Dionisie Vitcu, actor cu mari realizări în registrul comic (dar nu numai comic). El era, credem, singurul care ar fi putut descifra și pune în valoare subtextul dureros, amar al comediei (după ce descifrase excelent tragismul sub aparență comică din „Jurnalul unui nebun"). Spre surprinderea noastră însă, actorul nu a insistat asupra acestei substan-

țialități a textului, trecînd-o în plan secundar. Procesul elaborării spectacolului fiind o chestiune de laborator intim nu ne este cunoscut cît din această viziune asupra personajului aparține actorului și cît regizorului. Adevărul e că l-am fi dorit pe Chirică mai adînc marcat de contextul socio-uman în care evoluează. Vitcu e însă un astfel de actor care chiar și atunci cînd nu e la cota maximă a disponibilităților sale, tot te farmecă și te ține în transă. Într-un rol simpatic, de prieten și raisonneur al lui Chirică, Petrică Ciubotaru (Varlam) e dinamic, dezinvolt și tăios în replică, dar nu coboară nici el mai adînc de învelișul comic imediat. Adrian Tuca (Inspectorul) susține o întreagă scenă cu efecte comice dar, cîștigat complet de această tentație, uită să marcheze evoluția personajului, umanizarea lui sub influența stării întristătoare a lui Chirică și sub „instrucția" lui Varlam. George Macovei schițează un Proprietar cam prea agitat și zgomotos. În rolul Anei, soția lui Chirică, Violeta Popescu evoluează discret, cu bună măsură, stăpînind efuziunile sentimentale ale personajului și făcînd credibile deciziile aparent pripite ale acestuia. Dan Werner colorează în nuanțe adecvate un Alexandru sigur pe el pînă la a fi nesuferit. O anume monotonie a gesturilor face totuși personajul obositor în ciuda scurtimii rolului. Completează distribuția Tanța Lercă, Puiu Vasiliu, Florin Mircea, Virgil Costin, Gh. Marinca, Gelu Zaharia, Doru Zaharia, Florin Irimia, apoi copiii Ozana Ciubotaru și Dragoș Lercă.

Spectacolul se desfășoară în decorurile neutre și cam urîte semnate de *Andrea Iovănescu;* e cea de a doua „surpriză" (după indecizia regiei) căci scenografa ne obișnuise cu lucrări scenice de ținută artistică deosebită. (1985)

HORIA LOVINESCU: „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă"

Împreună cu „Pluta Meduzei" de Marin Sorescu și „Evul mediu întîmplător" de Romulus Guga, piesa lui *Horia Lovinescu* a ridicat valoarea repertoriului general

Scanned with OKEN Scanner

al stagiunii 1979—1980 la o cotă demnă de stimă, marcînd pentru dramaturgia originală un moment de certă maturitate. Cele trei piese sînt înrudite nu numai în plan estetic, ci și tematic, fiecare privind — din unghiuri foarte originale — complicata și acuta problemă a destinului umanității. *Jocul vieții și al morții...*, piesă de apogeu în creația dramaturgului, tragicomedie încărcată de sensuri, de simboluri și metafore „pline", tensionate, text literar excepțional, cu dialoguri sclipitoare, cu personaje „solide", cu stări-limită, împletind tragicul cu grotescul și sublimul cu abjectul, gravă meditație asupra vieții și asupra morții (nu a individului, ci a omenirii), construcție dramatică impecabilă, poartă aura de eveniment dramaturgic ce justifică efortul unei întregi generații de scriitori spre edificarea unei literaturi dramatice de mare forță artistică și de fermă adecvare la conștiința contemporană.

Preluînd eroii cunoscutului mit biblic al lui Cain și Abel (protagoniștii primului act de violență), dramaturgul vrea parcă să încheie un ciclu aducîndu-i tot pe ei în punctul-limită al existenței omenirii, sugerînd cu subtilitate că toată istoria umanității a fost dominată de opoziția dintre drumul credinței și al blîndeții și drumul orgoliului și al violenței ; consecința ar fi acest imens deșert de cenușă pe care omenirea l-a aruncat peste ea însăși în dezlănțuita goană a orgoliilor și neîncrederii. Actul de violență al începutului se repetă în pragul sfîrșitului, cu aceiași protagoniști. Sensurile însă sînt mai complicate, căci mitul biblic e doar chenarul în care se înscrie drama conștiinței moderne a umanității. Imaginînd un cataclism atomic, dramaturgul meditează asupra șansei de supraviețuire pe care omenirea ar mai avea-o și îi pune pe cei patru supraviețuitori să trăiască experiențe decisive în condițiile permanentei înaintări a dunelor de cenușă. E o stare de tensiune aspră, copleșitoare, în care eroii se zbat și se dezvăluie în toată complexitatea lor de oameni în aceeași măsură capabili să „semneze" încheierea ciclului vieții sau să găsească în ei înșiși tăria regenerării. Unii capitulează, viața însă păstrează un

Scanned with OKEN Scanner

mugure al reînvierii : splendidă demonstrație a credinței în puterea omului de a nu se lăsa distrus !

Regizoarea *Nicoleta Toia* atinge, cu acest spectacol pe care îl semnează la Teatrul Național „Vasile Alecsandri", un punct maxim al carierei ei, un punct caracterizat prin maturitatea interpretării unui text complicat și dens, prin capacitatea de a se exprima concentrat și sugestiv, într-un limbaj plin de semnificații, în care sensurile rezonează subtil, se desprind nu doar din replici, ci sînt rezultatul unei ingenioase osmoze scenice la care colaborează cuvîntul, imaginea, sunetul, mișcarea, ființa actorilor, și chiar — fapt ce se întîlnește rar — spațiile și aerul, și tăcerile dintre personaje. Ideile textului se desprind cu limpezime și se comunică în chip firesc, cu acea simplitate și claritate a actului artistic autentic. Regizoarei i-au fost — întru aceasta — excelenți colaboratori arhitectul *Nicolae Munteanu* și *Andreea Iovănescu* care semnează decorurile și, respectiv, costumele, precum și cei patru actori : Teofil Vâlcu, Mirela Gorea, Emil Coșeru și Mircea Dascaliuc. Nicolae Munteanu a creat un spațiu de joc ce impresionează prin dramatismul conținut : un peisaj straniu de cenușă care crește mereu și în care atît oamenii cît și ciudatele resturi ale unei foste civilizații par tragicomice jucării ale destinului și în aceeași măsură puncte de rezistență ale vieții, ale civilizației umane care nu cedează în fața cataclismului. Decorul are, de asemenea, o frumusețe plastică remarcabilă care nu funcționează în sine, ci potențează sentimente și își asumă vibrații discrete ale ideilor vehiculate în scenă.

Teofil Vâlcu (Tatăl) domină distribuția, realizînd unul din marile roluri ale sale, o creație ce se alătură mai vechilor succese din „Beckett", „Galileo Galilei" sau „Lungul drum al zilei către noapte". Surprinzător de complex — bufon tragic, codoș și poltron, evocator liric al unei fericiri pierdute și conștiință lucidă a tragediei în care se află implicat, disimulîndu-și tristețea în aceeași măsură în care își expune cu ostentație poftele de viață, ferindu-se abil de complicații, dar executînd ferm propria-i decizie tragică din final — personajul interpretat de Vâlcu este o izbîndă atît a dramaturgului cît și a

Scanned with OKEN Scanner

actorului. Tînăra actriță Mirela Gorea, evoluînd cu siguranță de la un rol la altul, are, aici, prilejul unei clare afirmări a puterii ei de înțelegere și interpretare. Ana, unicul personaj feminin al piesei parcurge o partitură complexă, de la puritatea adolescenței la pătimașa dragoste vinovată, pentru ca în final să-și asume în chip impresionant rolul de matrice universală, singura care oferă omenirii șansa renașterii. Rolul lui Cain e interpretat cu siguranță de Emil Coșeru, actorul încărcîndu-l pe erou cu povara damnării inițiale a peregrinului tragic, pe care o filtrează printr-o discretă pînză a conștiinței moderne a omului în căutarea unui sens. În sfîrșit, Mircea Dascaliuc, tînăr absolvent, debutează foarte promițător în rolul lui Abel, angelicul și pudicul personaj care se sacrifică în speranța recuperării umane a fratelui său. Actorul e sincer și capabil să trăiască intensitatea dramatică a personajului, a cărui blîndețe se naște din credință ; credința în puterea de regenerare a umanității îi este atît de puternică încît îl duce la sacrificiul de sine.

Regizoarea Nicoleta Toia a acordat perfect aceste patru „instrumente" astfel încît „melodia" e unitară, impresionantă. (1980)

PAUL EVERAC : „Drumuri și răscruci"

Cea dintîi premieră a stagiunii 1982—83 a Teatrului Național „V. Alecsandri" este — așa cum se obișnuiește și cum se și cuvine — o lucrare din dramaturgia națională, *Drumuri și răscruci* de *Paul Everac*, piesă care se află astfel, pentru prima dată în luminile rampei. „Drumuri și răscruci", cuprinsă în volumul „Viața lumii", este — împreună cu altele trei — o piesă *de cadru istoric*. Epoca lor, secolul al XVII-lea românesc, epocă frămîntată, dramatică și eroică în aceeași măsură, îi oferă autorului șansa unor sondaje și investigații asupra *realităților trăite* și asupra spiritualității ce se afirma decis în toate cele trei provincii românești, asupra gîndului *despre trăit*, cum zice însuși autorul. Sondajul în epocă nu-l ține însă pe autor și, odată cu el, pe spectator legat de aceasta, ci îi îngăduie desprinderea unor semnificații

de ordin general și de permanență. Un personaj istoric din această perioadă, care se află puternic angajat în dramatica relație dintre *realitatea trăită* și *gîndul-despre trăit* este cronicarul Miron Costin, om politic de intimă implicare în viața țării și cărturar de aleasă formație și vocație, istoric și filozof al istoriei. El devine pilonul principal al piesei, suportînd ca personaj dramatic întreaga demonstrație a autorului, demonstrație pe care acesta, în caietul de sală, o deslușește astfel pentru cititor : „Un om astfel *angajat* în urmărirea unui adevăr obiectiv se degajează implicit de datul imediat, de meandrele pasionale ale decurgerii sale proprii, se dezinteresează de tot ce nu-i alimentează pasiunea pentru adevăr, se lasă eventual sărăcit sau jefuit sau blamat sau pedepsit, exilat ori uitat fără să-i pese fiindcă în cugetul său dominația asupra gîndurilor și tîlcurilor ține loc de orice. El controlează adevărul prin gînd esențial în timp ce scapă tot mai mult controlului celorlalți prin dezimplicare din lumea imediată. Acest drum nu e fără riscuri. Lumea pe care o părăsești cînd dorești să ajungi la puritatea gîndului nu acceptă ușor să te dezimplici din ea, s-o lași. Mai ales atunci cînd ai avut o implicare foarte serioasă. Ea se simte ultragiată, frustrată, părăsirea ei pentru o legitate autonomă (...) îi apare ca un fel de trădare“. O trădare care, firește, nu trebuie să rămînă nepedepsită. Iată, așadar, esența conflictului dintre domnul Constantin Cantemir și cărturarul Miron Costin, în fond esența conflictului dintre putere și gînd. Primul desprinde tîlcurile din făptuirile de fiecare zi, celălalt din ordinea ideală a gîndului, ordine care la fiecare pas deschide un drum nou, o răscruce, o sfîșiere, o dilemă, nevoia unei opțiuni, necesitatea unei atitudini. Prin aceasta piesa lui Everac, parabolă a spiritului dilematic — cum singur și cu dreptate și-o califică — își cucerește rang de generalitate și de contemporană meditație asupra lumii de ieri și de azi, căci niciodată puterea nu a privit cu ochi buni dominația spiritului obiectiv și „sustragerea orgoliosului intelect de la dialectica faptelor curente“ (P. Ev). Autoritatea puterii și lumina rațiunii puse în directă relație au născut întotdeauna și probabil rămîne să nască și în viitor dramatice conflicte asupra cărora

Scanned with OKEN Scanner

ne revine să medităm dacă nu cumva sînt înseși „pietrele kilometrice“ ale progresului.

„Drumuri și răscruci“ e o piesă scrisă cu eleganța și cu siguranța atît de specifice experimentatului dramaturg ; iscusința de a selecta din noianul de întîmplări și de gînduri din epocă și capacitatea de a descoperi în toate sensul fundamental și de a-l canaliza în direcția urmărită dovedesc o adîncă înțelegere a istoriei și o iscusită relaționare a ei cu prezentul și cu permanența. Desfășurarea acțiunii este cvasicinematografică ; cele 12 tablouri lasă însă impresia unei prea abundente segmentări a curgerii dramatice. Ne-ar fi plăcut un plus de efort din partea scriitorului pentru turnarea materiei dramatice într-o formă mai integratoare, mai unitară, căci, mai ales în prima parte, multitudinea și diversitatea de „drumuri și răscruci“ dispersează nu numai imaginea scenică, ci și încercarea spectatorului de a se angaja într-un anume curs al ideilor. Partea a doua e superioară ca scriere și ca densitate ideatică. Spectacolul semnat de regizorul *Călin Florian* urmează și el aceste inegalități ale textului, astfel încît în prima parte e mai expozitiv (cu lungimi și monotonii greu de suportat) pentru ca partea a doua să se ridice la înălțimea unui act teatral onorabil. Fără a-și contrazice sau depăși procedeele regizorale anterioare, cu alte cuvinte fără a inova sau a se lăsa influențat de idei și semne din arta scenică modernă, Călin Florian a lucrat cu calm și a obținut unul din spectacolele lui cele mai curate și mai sigure. A avut, întru aceasta, buna colaborare a scenografului *Mihai Tofan*, care a construit un spațiu scenic cu iscusite posibilități de implicare în dramă, în mișcarea ideilor, pe care o sprijină și o potențează, avînd în plus o remarcabilă valoare plastică și un dinamism ce salvează spectacolul de la permanentul pericol al curgerii monotone. Costumele sînt și ele izbutite, frumos armonizate coloristic, dar unele sînt prea încărcate, opulența lor contrastînd cu simplitatea decorului.

Actorii Teatrului Național au dat o bună probă de profesionalitate, ansamblul funcționînd remarcabil în unitatea lui, puținele excepții fiind aproape neînsemnate. În rolul principal, al cărturarului Miron Costin, actorul

Scanned with OKEN Scanner

Const. Popa impune prin exactitatea gîndului și eleganța mișcării ; cred că intenția lui a fost de a întruchipa un personaj-idee, simbol și mai puțin implicat în dinamica politică a vremii. Așa s-ar explica aerul dens care învăluie personajul, întoarcerea lui continuă în sine însuși, o anume inefabilitate a existenței și acțiunilor lui. Este pentru Const. Popa un rol de subliniată maturitate, la care am fi dorit doar un plus de ardere mocnită, de intensitate a liniștii interioare.

O excelentă compoziție realizează Ioan Chelaru în rolul lui Constantin Cantemir. Personajul e pitoresc și dinamic în interpretarea actorului, cîștigînd în interes față de text și marcînd mai puternic opoziția dintre el și celălalt termen al conflictului, Miron Costin. Aici regizorul a găsit echilibrul dramatic necesar și a subliniat iscusit ciocnirea, cu urmări ireversibile, dintre putere și spirit.

Despina Marcu, în rolul Domnicăi, impune printr-o convingătoare prezență scenică, în care mișcarea economicoasă echilibrează tumultul interior al personajului. O delicată creionare a personajului Maria, fiica cea mai mică a lui Miron Costin, realizează Doina Deleanu, iar Gelu Zaharia se remarcă, în rolul grămăticului Tretie, prin liniștea interioară ce o impune personajul ca ecou și împrumut nobil de la stăpînul său, cronicarul. Petrică Ciubotaru, Adrian Tuca, Florin Mircea, Adina Popa, Carmen Barbu, Virgil Costin, Saul Taișler, Virgil Raiciu au contribuții însemnate în economia spectacolului și se situează în imediata vecinătate a bunelor interpretări ale rolurilor principale. Mihaela Arsenescu nu a găsit tonul potrivit pentru tînăra polonă Ignasia, jucînd cu prea multă ostentație insinuarea și farmecul feminin. La fel Const. Avădanei, în rolul lui Pătrașcu, fiul lui Miron Costin, e exterior, agitat fără măsură.

Distribuția e completată de Valeriu Burlacu, Ion Lazu, Marcel Finchelescu, Valeriu Oțeleanu, G. Macovei, V. Ionescu, Dan Werner, Gh. Marinca, Dan Aciobăniței, V. Bobu, Cătălin Ciornei.

Ilustrația muzicală asigurată de Lucian Ionescu se integrează cu necesitate în substanța dramatică a spectacolului. (1982)

Scanned with OKEN Scanner

D. R. POPESCU: „Rugăciune pentru un disc-jockey"; „Hoții de vulturi"; „Paznicul de la depozitul de nisip"; „Piticul din grădina de vară"

O piesă a dramaturgului *D. R. Popescu* e întotdeauna un titlu de afiș atractiv; publicul — care îi cunoaște proza și teatrul — e deja avertizat asupra actualității acute a dezbaterilor și meditațiilor ce ni le propune. Deși încă prea puțin jucat la Iași (ne aflăm abia la a doua piesă), dramaturgul e cunoscut, iubit și prețuit de spectatori, astfel încît premiera *Rugăciunii pentru un disc-jockey* s-a bucurat de o foarte bună primire.

Pentru cine a urmărit sistematic scrierile dramaturgului e limpede că acesta are teme și subiecte obsesive, asupra cărora revine mereu din direcții și unghiuri diferite, cu iluminări întotdeauna noi, întotdeauna surprinzătoare. Una din aceste teme privește tineretul, condiția lui socială și morală, gradul lui de implicare în viața societății, relațiile lui — adesea tensionate, dramatice, dar nu divergente în esența lor — cu generația vîrstnică, puterea, capacitatea lui de a se cunoaște și autodefini, setea lui de autodepășire individuală și colectivă, propensiunea lui continuă spre altceva, spre noutate și perfecțiune, ceea ce îi conferă calitatea de factor activ al progresului social și moral.

În „Rugăciune pentru un disc-jockey" aceste preocupări sînt nuanțate dintr-un unghi grav, din perspectiva relației individului cu patria. Tema — la zi în dramaturgia lumii și nu rareori tratată și la noi (Paul Everac, Theodor Mănescu, Radu Bădilă ș.a.) — are, în viziunea lui D. R. Popescu, reflexe inedite, piesa fiind o continuă interogație asupra responsabilității și iresponsabilității atît ale celor în cauză cît și ale celorlalți, își propune să caute mobilul erorii, urmărind apoi procesul pînă la ultimele lui consecințe. Critica a observat caracterul polemic al piesei. Valentin Silvestru, de pildă, scrie că piesa „polemizează nu numai cu tristele abandonuri ale răspunderii esențiale a unui om din zilele noastre, ci și cu considerările pripite sau false ale cazurilor, ea prevenind împotriva judecăților farisaice care ascund lichelismul cel mai desfrînat". Cazuri precum cel al lui Teofil

Scanned with OKEN Scanner

sau al lui Vasile din piesa în discuție devin ocazii de dezbatere etică și politică, punînd în circulație idei esențiale în funcție de care se definesc oameni, caractere ; dramaturgul nu-i urmărește pe cei doi rătăciți *dincolo*, ci analizează consecințele gestului lor, ale erorii lor, *aici*, în mijlocul celor dintre care au plecat, căutînd nu numai explicații, ci și consecințe. Piesa urmărește clar, fără echivoc, un proces de perfecționare a omului zilelor noastre, proces care nu e lipsit de dramatism, de pași pe loc, dar a cărui tendință e limpede ascendentă. Putem găsi în piesa lui D. R. Popescu elemente evidente ale unui conflict dramatic între *bine* și *mai bine*, căci, în esență, oponentele piesei sînt deasupra cazurilor particulare ale celor două personaje aflate într-o eroare fundamentală ; aceste oponente sînt, de fapt, *starea dată* (politică, socială, morală) a unei categorii de oameni — constructori ai unor importante obiective ale socialismului — care este o stare în general bună, pozitivă (în ciuda contradicțiilor, le-aș zice : normale, ce o străbat) și *starea devenirii*, a perfecționării individului și a colectivității prin autoanaliză și autodepășire, prin exacta cunoaștere și înțelegere a aspirațiilor omului contemporan în particular și ale societății în general.

Dezbaterea pe care o propune dramaturgul e — cum frumos spunea cineva — „curentată de idei politice" la zi, lansează întrebări fără echivoc și dă răspunsuri pe măsură sau oferă șansa spectatorului de a le descoperi singur ; penalizează rătăcirea, visul rupt de realitate, amăgirea de sine, falsa tentație a fericirii ; formulează limpede nevoia implicării individului în efortul perfecționării vieții, în căutarea unei fericiri autentice, cu rădăcini în pămîntul natal ; promovează o ținută civică exemplară pe care o opune atitudinilor false, oportuniste, egoiste, ascunse în spatele unor cuvinte umflate sau cu sensuri deturnate. Toate acestea — într-o scriitură cu valențe poetice deosebite, în care valorile stilistice cunoscute din atîtea lucrări ale dramaturgului abundă ; D. R. Popescu are voluptatea scrisului, ideile inundă hîrtia albă cu o iuțeală care nu-i mai lasă autorului timp să urmărească o anume rigoare dramaturgică. Piesele lui nu țin seama de canoane, ele fiind totuși structuri

Scanned with OKEN Scanner

dramatice remarcabile din care regizori iscusiți reușesc să edifice spectacole de aleasă teatralitate. E și cazul „Rugăciunii pentru un disc-jockey", piesă foarte stufoasă, pe alocuri retorică, cu frază încărcată, cu idei ce revin de mai multe ori fără strictă necesitate, dar — cum observa criticul citat mai sus (vezi „Ora 19,30", p. 160) — D. R. Popescu este un autentic creator de dramă modernă, știe să alterneze cursivitatea și linearitatea subiectului care se reorganizează, în globalitatea sa, în percepția spectatorului. Această calitate a scriiturii dramatice a fost foarte exact înțeleasă de regizorul *Dan Stoica*, al cărui spectacol tocmai prin această senzație de globalitate impresionează, după ce pe parcurs a lăsat mereu senzația de curgere calmă, de întoarceri la punctul fix al unor idei, de verbiaj scînteietor în — adesea — superfluitatea lui. Dan Stoica, dovedind o reală capacitate de descifrare și de invenție, a aruncat lumini surprinzătoare, revelatorii asupra unor pasaje, ridicînd din ele un gînd neașteptat, o strălucire nebănuită, un prilej de meditație majoră în ultimă instanță, reușind să dirijeze totul spre rotunjimea întregului ; întreg pe care îl șlefuiește cu eleganță, astfel încît reflexele lui să penetreze conștiințele atît prin acuitatea ideilor, cît și prin convingătoarea lor rostire scenică. La primul contact cu trupa ieșeană, Dan Stoica a reușit să o antreneze într-o lucrare deloc ușoară și, împreună, să găsească cheia adevărată a unei partituri dramatice de acută actualitate. Actorii l-au urmat convinși, „funcționînd", aproape toți, la parametri înalți. În dramaticul rol al tînărului (Vasile), Cătălin Ciornei caută — mai mult decît a făcut-o în prestații anterioare — resorturile psihologice, implicațiile subtile, adînci ale comportamentului eroului său. Aura tragică a acestuia e totuși insuficient sugerată ; asprimea bărbătească, ușorul teribilism al tinereții pe care le propune actorul vin bine personajului ; acestea însă s-ar fi cuvenit a fi mai nuanțate în scenele de frumoasă poezie erotică. Oricum, rolul e un pas decis al actorului spre consacrare. Partenera lui, Doina Deleanu (Valeria) e, mai mult ca oricînd, sclipitoare, ageră și spontană în mișcări, sinceră, investigîndu-și cu delicatețe personajul și învăluindu-l într-o curată

Scanned with OKEN Scanner

emoție. Un rol frumos și generos i-a revenit lui Dionisie Viteu : Nae, muncitorul rezoneur, suflet complicat, mai bine zis complex, un om în înțelesul adînc al cuvîntului. Și actorul este, ca întotdeauna, la înălțime, purtîndu-l într-un fragil echilibru între gravitate și umor, între glumă și sarcasm, realizînd o alternanță inteligentă și de mare efect între aparența și esența personajului. Teofil Vâlcu (Victor) poartă cu prestanță scenică imaginea calmă și profund combustionată a directorului de șantier și a tatălui greu încercat de eroarea ireversibilă și tragic penalizată a fiului. Petru Ciubotaru găsește un ton potrivit în caracterizarea unui periculos tip gongoric de oportunist (Grigore), iar Emil Coșeru (Ștefan) biciuiește discret conformismul și platitudinea celui de al doilea fiu al directorului, căruia îi place „fasolea cu costiță afumată și zaibărul" el neavînd tulburări existențiale ca fratele său Vasile. Florin Mircea compune atent profilul lui Teofil, căutînd mai ales sensurile încărcate ale tăcerilor și trăind disimulat durerile personajului. Const. Avădanei, în progres de la un rol la altul, caută vizibil mijloace originale în schițarea profilului unei lichele (Aurel) capabilă și de crimă. Mijloacele actorului sînt totuși, nu rareori, exterioare, excesul de gestică, de mișcare diluează substanța personajului, astfel încît acesta pare mai puțin malefic decît este în realitate. Au mai jucat : Constanța Lercă, Valeriu Bobu, Gelu Zaharia, Marieta Sandu și Florin Irimia.

Scenografia e, pe cît de frumoasă, pe atît de sugestivă, de implicată în desfășurarea dramatică. Metafora șoselei atît de prezentă în textul literar e și aici pregnant pusă în evidență : drumul care îl duce departe pe tînărul rătăcit e, în același timp, toboganul căderii lui definitive, al prăbușirii lui tragice. Scena e, de asemenea, străbătută de un fel de firidă de lumină care a fost folosită uneori — din păcate insuficient — pentru reliefarea unor personaje în anumite momente. Ea ar putea fi (poate că a și fost în intenția scenografului) lumina amăgitoare care-l ademenește pe tînărul rătăcit și flacăra care-i arde aripile (o sugestie din piesa lui Everac „Un fluture pe lampă"?).

Scanned with OKEN Scanner

„Rugăciune pentru un disc-jockey" e un spectacol reușit al regizorului Dan Stoica și al scenei ieșene. (1984)

*

Ca toate piesele lui D. R. Popescu, *Hoții de vulturi*, reprezentată pe scena Teatrului Național, în regia lui *Călin Florian* și scenografia lui *Viorel Penișoară-Stegaru*, e o tentativă spre depășirea minimei rezistențe în tratarea unor subiecte actuale ; piesa polemizează cu un anumit manierism și cu un obositor conformism tematic, cu viziunea trandafirie asupra vieții, asupra realităților contemporane și polemizează din interiorul acestor realități, situîndu-se pe latura lor aspră, de obicei nefrecventată. Șantierul în piesa lui D. R. Popescu nu e doar cum ni l-a prezentat o literatură festivistă — un continuu „hei rup !" entuziast și entuziasmant, ci o viață aspră în care oamenii se confruntă nu doar cu greutățile obișnuite, ci cu drame adînci, de felul celei a maistrului George. Om care și-a petrecut întreaga viață pe șantiere de hidrocentrale („furînd" lumina pentru oameni, ca un Prometeu modern), consumîndu-și, plin de orgoliu, mîndria de făuritor de lume nouă, eroul central al piesei se înstrăinează de sine și de ai săi, se zidește pe sine în ciment și piatră — cum frumos se scrie în caietul de sală. Odată cu lumina, noul Prometeu fură însă și vulturii, metaforă pe care — ca și în alte piese — dramaturgul o realizează cu finețe, sugerînd un anume destin al aspirațiilor, al zborului.

Construcția piesei e mai mult a prozatorului decît a dramaturgului D. R. Popescu, rigoarea dramaturgică lăsînd adesea locul unei lejere epicități. Acuitatea observației și asprimea judecății, rostirea curajoasă a unor adevăruri, tonul polemic, schițarea unor caractere nesărbătorești, toate acestea sînt caracteristice realismului teatrului lui D. R. Popescu. Diferitele aspecte ale vieții de șantier sînt tratate aproape reportericește, întîmplări de toată ziua se adună treptat într-un tablou căpătînd semnificații, într-o imagine din care iradiază sensuri surprinzătoare. Caracterele sînt aspre, schițate nu în peniță fină, ci în tușe groase care le împing uneori spre grotesc.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cîtă umanitate se simte sub aceste tuşe ! (a se vedea în special cuplul Costică—Tuţă, excelent interpretat de Petrică Ciubotaru şi Ioan Chelaru).

Regizorului *Călin Florian* i-a reuşit de data aceasta un bun spectacol în care sensurile fundamentale ale textului capătă expresie vie, convingătoare. Colaborînd cu un pictor scenograf inspirat, *Viorel Stegaru-Penişoară*, a ajuns la realizarea unei imagini scenice ample, dinamice, sugestive, a unei atmosfere dense, în care personajele sînt cuprinse organic, mişcîndu-se într-un peisaj ce sugerează nu doar masivitatea şi durabilitatea stîncii, ci şi un anume provizorat care este nu atît al şantierului, cît al destinelor implicate în existenţa acestuia.

Interpreţii principali sînt foarte buni. Adrian Tuca în primul rînd realizează o matură creaţie în rolul maistrului George, surprinzînd cu fineţe orgoliul făurarului, delicateţea sentimentului părintesc, dar mai ales fiorul tragic al însingurării, al prăbuşirii celui care se căţăra pe munţi pentru a fura focul şi... vulturii. Recuperarea personajului în final — plecarea, oarecum optimistă, pe alt şantier spre a lua totul de la capăt — e mai mult o sugestie pentru alte piese decît o încheiere pentru cea de faţă.

Un rol bun, slujit cu talent, realizează Despina Marcu (Fănica), mereu volubilă, alertă, croindu-şi personajul în trăsături pregnante. Delicată, discretă, consumîndu-şi în tăcere o dramă abia sugerată, este doctoriţa Margareta în interpretarea Lianei Mărgineanu. Dionisie Vitcu face dintr-un rol secundar (Vasile) o existenţă scenică rezistentă prin pitoresc şi specificitate. Virgil Costin (Florian) punctează cu siguranţă scenele în care apare, iar Virginia Raiciu găseşte tonul şi atitudinea adecvată — duse spre grotesc —, pentru un personaj — Ilinca, principal ferment de dramă. Doina Deleanu (Dora) şi Constanţa Lercă (Mariana) sînt, mai ales cea dintîi, prezenţe agreabile, tinereţea personajelor lor aruncînd raze luminoase în microuniversul şantierului. Puiu Vasiliu (Gavrilă) realizează un crochiu ferm cu mijloacele-i specifice.

„Hoţii de vulturi" este, în contextul stagiunii, un spectacol de referinţă, cu care scena ieşeană îşi circumscrie

Scanned with OKEN Scanner

preocupările și forțele artistice de care dispune unei actualități imediate, încercînd să-i descifreze sensuri fundamentale. (1981)

*

Este pentru a treia oară, în ultimii 4—5 ani, cînd Teatrul Național „V. Alecsandri" ne oferă o piesă de *D. R. Popescu;* bănuim în această constantă atenție recunoașterea culpei de a nu-l fi descoperit decît foarte tîrziu, după ce scriitorul a ocupat un fotoliu de onoare în galeria dramaturgilor contemporani. În toate cele trei cazuri, alegerea pieselor a fost inspirată, dar e prima dată cînd la Iași se reprezintă un text al dramaturgului în premieră absolută. Alegerea piesei *Paznicul de la depozitul de nisip* (sau *Femeia electrică* sau *Lebăda din Islanda* sau *La o sută de km. de fericire)* nu-i — credem — un gest întîmlpător; Val. Condurache, secretarul literar al teatrului, care este și editor al lui D. R. Popescu, a propus „Paznicul..." în cunoștință de cauză, ca pe una dintre lucrările caracteristice, reprezentative pentru opera dramaturgului. Căci poate nici într-o altă piesă nu-s atît de vizibil prezente trăsături definitorii ale teatrului popescian și în special jocul incontrolabil și fascinant dintre real și imaginar, dintre datele vieții concrete și vis. Nici un prag, nici o limită, nici un semn de trecere nu apare între cele două teritorii; o liberă circulație a personajelor, a gîndurilor, o suprapunere insesizabilă de straturi ideatice, sondări spectaculoase în adîncul ființei umane, în tulburătorul subconștient prin mijloacele cele mai cotidiene cu putință, convertirea la fantastic și halucinant a celor mai obișnuite fapte, gesturi, gînduri, atitudini, cărora — prin aceasta — li se conferă ranguri simbolice, iată în ce constă nota specifică a piesei. *„Paznicul"* ... nu-i o narațiune dramatică limpede și cursivă, care se poate povesti ca o întîmplare oarecare; ca și alte cîteva piese ale autorului, ea își refuză structura logică perfectă, asumîdu-și... conștient riscul unei (aparente ?) incertitudini atît formale cît și ideatice. Al. Călinescu definea exact această calitate a teatrului lui D. R. Po-

Scanned with OKEN Scanner

pescu socotindu-l contradictoriu, divers, multiform, refuzînd o formulă unică, sintetică, tocmai fiindcă e un teatru al contrariilor, al contradicțiilor asumate provocator, deliberat și riscant ; „incizia în cotidian capătă deschideri simbolice, visul e confirmat, în chip neașteptat, de real, banalul poate aluneca oricînd în lirism, comicul în tragic".

Motivul central al piesei e căutarea de sine și împlinirea ființei umane prin iubire ; constituirea și prăbușirea cuplului e, în aceeași măsură, dramatică și banală, lirică și grotească, sublimă și vulgară, comică și tragică, încărcată, adică, de toate sensurile vieții. Dramaturgul are darul de a conferi piesei sale — dramă a existenței — un „sunet" mioritic ; absolutul iubirii, imanența finalului tragic, desăvîrșita unitate dintre om și natură, activul aport al acesteia la împlinirea sau prăbușirea aspirațiilor umane, cuprinderea în sine — în temeinicia durabilității ei — de către natură a ființei efemere căreia îi conferă sublimitate și măreție în moarte ca și în viață, acestea toate trimit piesa spre *fiorul mioritic* (semnalat și în caietul de sală de Val Condurache). Cînd în pustietatea adîncă a deltei, în mijlocul naturii dezlănțuite Hariton o cere în căsătorie pe Dora, el spune că martori le sînt apa și malurile, stuful și nisipul, ploaia și fulgerele adică la fel ca în nunta din *Miorița :* „Soarele și luna / Ne-au ținut cununa, / Brazi și păltinași / I-am avut nuntași".

Demonstrația pe care și-o propune dramaturgul nu putea fi făcută cu personaje avînd identitate exactă, biografie concretă. Așa se explică incertitudinea ce învăluie cele două ființe ; Hariton și Dora sînt existențe generice, sînt Bărbatul și Femeia, nu indivizii *cutare* și *cutare*. Femeia în special e cu totul „derutantă" ca identitate : acum spune că e vînzătoare la un chioșc de răcoritoare din Constanța, acum că e lebădă sălbatică din Islanda, acum călugăriță din Suedia. Ea apare și dispare în mod misterios (vom vedea mai jos că regizorul a întărit acest... buletin de (ne) identitate al personajului), funcție de revelațiile bărbatului, de dorințele, de visurile, de amintirile, de durerile, de renunțările lui. Acțiunile acestuia sînt, și ele, cînd reale, cînd rodul unei stări halucinatorii :

Scanned with OKEN Scanner

cultivă ceapă și varză, face ciorbă pescărească, dar ne lasă în suspensie în legătură (de pildă) cu mormîntul care este (sau nu este ?) alături de el și unde ar putea fi îngropat fie telegrafistul care i-a luat soția și pe care el l-ar fi ucis (sau ar fi dorit să-l ucidă ?), fie pur și simplu visul lui de fericire, de împlinire prin iubire, căci „Numai omul are puterea să-și ucidă visul" zice personajul în timp ce o cară prin furtună pe Dora (de fapt visul lui, aspirația lui spre împlinire, spre desăvîrșire umană). Apropierea de mit nu ni se pare deloc forțată atîta vreme cît cele mai adînci interogații asupra existenței sînt fulgerător proiectate în realitatea imediată și banală pentru ca, de acolo, să se întoarcă la fel de neașteptat în zona incertă a misterelor. Această subtilă interferare, întrepătrundere de zone e, de fapt, secretul adîncimii și fascinației teatrului lui D. R. Popescu.

În spectacolul de la Iași, regizorul *Dan Stoica* (foarte constant în opțiunile sale față de lucrările dramaturgului) a păstrat ambiguitatea de substanță a textului, jocul dintre real și imaginar, dintre cotidian și fantastic, cucerit, ca orice artist modern, de posibilitatea proiecției investigatorii în interioritatea ființei umane. Mai mult decît textul, spectacolul mizează pe incertitudinile visului, pe alunecările revelatorii dintre conștient și inconștient, pe autosondajul pe care personajul central, bărbatul, îl întreprinde asupra ființei sale în scopul eliberării prin cunoașterea de sine, al împlinirii prin iubire, al nașterii prin moarte. Ajuns la capătul acestei experiențe fundamentale — care-i justifică existența — omul părăsește iluminat tărîmul vieții. Desprinderea și explicitarea limpede în spectacol a acestei linii ideatice este meritul lui Dan Stoica, exeget atent și pătrunzător, ca și altădată, al dramaturgiei lui D. R. Popescu. El a eliminat din text o serie de date concrete care i-au îngăduit accentuarea caracterului de acțiune imaginară, visată sau închipuită de erou. Femeia venea cu o barcă cu motor și pleca, la sfîrșit, cu un elicopter ; înlăturînd aceste elemente, regizorul a amplificat incertitudinea biografică a femeii, ea apărîndu-ne ca o creație sută la sută a imaginației bărbatului. Apoi, Anastasie, prietenul lui Hariton, spre care acesta vîslește în finalul textului e și el înlăturat

din spectacol, rămînînd doar o iluzie, un liman dorit, o speranță intangibilă a insului care-și ghicește sfîrșitul. Spectacolul își amplifică astfel sensurile, cîștigă în adîncimea ideilor, lăsînd deschise căile înțelegerii și interpretării. Acțiunea regizorală devine astfel creatoare, consubstanțială textului și personală în aceeași măsură. Spectacolul lui Dan Stoica e de o plasticitate viguroasă și fascinantă, structurîndu-se pe motivul *oglinzii,* sens căruia decorurile îi vin inspirat în întîmpinare. Fundalul, construit din folii lucitoare și reflectorizante e, în fapt, uriașa oglindă în care personajul central se privește, se cercetează, e dublul acestuia și revelatorul trăirilor sale. Dar acest fundal e totodată și apă cînd liniștită, cînd agitată, cînd limpede, cînd tulbure, e și stuf foșnitor, și cer bîntuit de fulgere și zid despărțitor, și fereastră posibilă spre lume. Pe lîngă acest fundal real și ireal în același timp, cadrul scenografic mai cuprinde și alte elemente care subliniază alternanța *realitate-vis, concretețe cotidiană-închipuire,* toate cuprinse într-o unitate plastică și de gîndire perfect consonantă cu ideile textului și cu viziunea regizorală.

Cele două personaje sînt interpretate de Emil Coșeru (Hariton) și Despina Marcu (Dora). Bărbatul e o ființă aspră, închisă în sine, căutîndu-se, cercetîndu-se taciturn și meditativ. Reacțiile lui sînt ponderate, exploziile au întîrzieri și sînt surdinizate, dramatismul e conținut și stăpînit. Actorul se arată matur, capabil să coboare în adîncul unui personaj, acolo unde nu-i limită între siguranță și incertitudine, între realitate și vis, între bucurie și durere. Despina Marcu întruchipează cu farmec particular un personaj polivalent, o ființă în care sînt adunate, de fapt, mai multe ipostaze ale femeii eterne. Ambiguitatea, lirismul, delicatețea, banalitatea (poate chiar vulgaritatea), puterea de dăruire, de sacrificiu, labilitatea, pasiunea etc. sînt date și stări din care se compune personajul și pe care actrița le parcurge cu siguranță și voluptate, fiind o prezență scenică viguroasă și delicată totodată. Ceea ce am fi dorit în plus de la Despina Marcu s-ar numi un mai evident joc (echilibru ?) între concretețea și evanescența personajului. Dora actriței e o pre-

Scanned with OKEN Scanner

zență tulburătoare dar excesiv de terestră, în timp ce toată demonstrația spectacolului se bazează pe condiția ei de ființă iluzorie, imaginată de bărbat. E, poate, singurul punct propus și neatins (nu doar de actriță, ci și de regie) în acest spectacol de o ținută artistică deosebită. (1985)

*

În efortul aproape disperat de a-și menține statutul de excepție în peisajul teatral românesc (statut cucerit în ultimele două decenii prin talentul și munca a mai multor generații de actori, regizori, organizatori etc.) Teatrul Tineretului din Piatra Neamț încearcă acum constant *cartea* repertoriului original ; după ce, puțin timp în urmă, ne prezentase o variantă scenică modestă a „Idolului...“ lui G. M. Zamfirescu, iată trupa pietreană revenind la Iași (unde are, încă, spectatori numeroși și statornici) cu o piesă din repertoriul de elită al actualității : *Piticul din grădina de vară* de *Dumitru Radu Popescu*. Piesa, inspirată de un caz real din rezistența românească, e un poem militant despre condiția luptătorului angajat cu toată ființa în slujirea unui ideal, a unui adevărat crez politic. Ca numeroase alte lucrări ale distinsului și prolificului dramaturg, și aceasta este o piesă politică structurată în jurul unei interogații tragice. „Poem tragic de o tulburătoare densitate și vibrație“, „dramă de sugestie baladescă“, iată cele mai frecvente calificative acordate de critică. Eroul principal e o femeie, o tînără, condamnată la moarte pentru convingerile ei politice. Sentința însă nu poate fi executată imediat pentru că femeia este gravidă ; execuția se amînă pînă la nașterea copilului. Eroina e deci pusă în dramatica situație a pendulării între moarte și viață : între moartea care o așteaptă implacabil la capătul drumului și viața căreia ea însăși îi va da naștere. Simplitatea și măreția eroinei ne trimit către teatrul antic. Un confrate a și făcut o paralelă între Maria — acesta e numele personajului — și Antigona, subliniind că, în ciuda crezului lor foarte diferit (una acționează din rațiuni de ordin divin, cealaltă, eroina noastră, din loialitate față de un înalt ideal

Scanned with OKEN Scanner

revoluționar), ele vin din aceleași zone ale tragicului pur. În dramaturgia lui D. R. Popescu metafora femeii care se înalță prin sacrificiu este frecventă. Aici, eroina e tipul luptătorului care, refuzînd compromisul și alternativa, ocolind ostentația și zgomotul în jurul condiției și rolului ei social-politic, își edifică un statut moral care o înalță deasupra mizeriei lumii corupte, urîte, dezorientate, înnebunite de frica și nesiguranța existenței ; ea (și, odată cu ea, idealul ei) rămîne neatinsă de aceste insanități care o înconjoară și care încearcă s-o tragă în mijlocul lor. Tensiunea trăirii ei sub permanenta amenințare a morții determină sublime dezvăluiri de adîncă umanitate ; are loc un proces rapid de maturizare, de atingere a unui prag superior al înțelepciunii ; o profundă înțelegere a sensurilor vieții, o originală interpretare a existenței și a rolului insului pe pămînt proiectează personajul într-un spațiu al ideilor, al meditației, conferindu-i o substanțialitate filosofică. E, poate, personajul cel mai frumos și cel mai convingător din dramaturgia românească dedicată acestei categorii de luptători. Maria învinge în confruntarea cu călăii ei tocmai prin marea ei simplitate — o simplitate a esențelor ; ea e liberă (în ciuda faptului că se află în închisoare, condamnată la moarte și fără posibilitate de scăpare) prin puterea ei de a înțelege sensurile existenței și prin credința în evoluția societății spre o ordine superioară în care ea, eroina, crede fără ezitare. În același timp, călăii ei, care se cred liberi, sînt, în fapt, privați de libertate prin lașitatea de a nu privi adevărul în față și prin incapacitatea de a se desprinde de o realitate istoricește condamnată a se dezintegra.

Toate aceste idei și sensuri ale piesei le-am găsit limpede transfigurate în imagine scenică de către regizorul *Nicolae Scarlat*, care pare a fi nu numai un fidel amant al dramaturgiei lui D. R. Popescu, dar și un inteligent și subtil descifrator de sensuri și mobiluri dramatice, un rafinat șlefuitor al ideilor și un împătimit al metaforei scenice de substanță. O atmosferă densă plutește în scenă pe tot traiectul spectacolului ; ai permanenta senzație de gravitate, fiecare clipă pare importantă, fiecare gest e un fragment indispensabil dintr-o

Scanned with OKEN Scanner

sumă a esențelor. *Starea* — care în dramaturgia lui D. R. Popescu e mai importantă decît evenimentul, decît întîmplarea, decît acțiunea — e urmărită și creată cu o minuțiozitate și o adîncime ce divulgă înrudiri artistice de substanță între autor și regizor. De real ajutor întru aceasta i-a fost lui Nicolae Scarlat scenografia semnată de *Maria Rodica Roiban*, luminile maistrului *Vasile Popovici* și muzica aranjată de *Tatiana Stoenescu*. Am descifrat o strînsă împletire între aceste elemente, rezultatul fiind o imagine scenică nu doar de ales rafinament plastic și fonic, ci și consubstanțială cu ideile piesei și spectacolului.

Foarte bine a lucrat regizorul și cu actorii (din păcate, neprimind însă, din partea unora, răspunsurile dorite); trebuie remarcat mai întîi faptul că regizorul și-a propus să urmărească desfășurarea opoziției ireductibile dintre personaje aproape exclusiv pe dimensiuni interioare, încercînd să reliefeze o anume tărie a trăirilor, evitînd gesturile exterioare; nici chiar violența nu are loc aici (cu o singură excepție: maltratarea Zambiliei) în ciuda faptului că acțiunea se desfășoară într-o închisoare, iar slujitorii ei sînt — unii, cel puțin — minați de bestialitate. Deci nici o violență exterioară, aproape că nici o violență de limbaj, nici o alertare a mișcării; totul e bine strîns și tensionat pe dinăuntru, totul e subteran; asta conferă spectacolului o anume gravitate și greutate și un plus de carat tragic stării ce se înstăpînește în scenă. Balanța adevărurilor pe care le promovează și le apără personajele e astfel ținută încît triumfă cei ce par învinși (pentru că adevărul lor e mai puternic și mai... adevărat) și sînt învinși cei ce cred că stăpînesc situația. Maria, eroina aureolată de lumina idealului ei, deși moare (un splendid final creat de Nicolae Scarlat, ca o ghilotină cosmică de întuneric, după care izbucnește victorioasă lumina) e singura învingătoare din această confruntare tragică. Iar călăii par adevărații condamnați; directorul închisorii și ofițerul care comandă plutonul de execuție (pentru a-și cîștiga pîinea, cum însuși se lamentează) sînt, în fond, niște existențe tragice prin condiția lor, dar și lamentabile prin neputința de a se

opune acesteia ; deși Maria le oferă un înalt model de demnitate și libertate, ei sînt incapabili să-l înțeleagă.

Judecînd toate aceste lucruri prin prisma a ceea ce a făcut regizorul în acest spectacol, înțelegem că el nu ne-a oferit doar o lectură a textului, nu ne-a repovestit întîmplările piesei, ci ne-a propus o originală re-organizare a materiei dramatice, la care a adăugat propriile-i emoții și gînduri.

Ziceam mai sus că nu toți actorii i-au răspuns la solicitări. E, de fapt, aici, o realitate prin care trece în momentul de față trupa din Piatra Neamț ; părăsită de prea mulți actori valoroși și neizbutind să se refacă la același nivel prin ceea ce a primit, ea se află acum puțin decalibrată, dacă nu chiar dezechilibrată. A fost vizibilă această realitate și în anteriorul spectacol (cu „Idolul și Ion Anapoda"), dar e mai ales acum vizibilă, în acest spectacol de mare solicitare a profesionalității și a experienței scenice. I-a fost imposibil regizorului să evite o anume incoerență stilistică a interpretării, să-i aducă pe Romeo Tudor, Dan Covrig și Liviu Timuș la nivelul la care a reușit să se ridice interpretarea Anei Ciontea sau măcar la cel impus de mai vechii componenți ai trupei — Avram Birău, Traian Pîrlog, Florin Măcelaru, Viorica Hodel.

Spectacolul există, trăiește, respiră prin Ana Ciontea, interpreta Mariei. Excepțional dotată, inteligentă și intuitivă, sensibilă și „plastică", actrița parcurge traiectoria personajului dezvăluindu-ne o adîncă și înfiorată umanitate, o îndîrjire emoționantă în apărarea idealului ei și în credința că se bate pentru binele și frumosul pe care îl merită omenirea. Urmînd numărătoarea inversă a destinului ei tragic, eroina întruchipată de Ana Ciontea urmează drumul unei rapide maturizări, atingînd în final treapta înțelepciunii depline. Acest drum e străbătut însă cu o mare simplitate, uneori cu pași timizi, înfiorați de teamă, de frică chiar, ceea ce conferă personajului o autentică umanitate. Rolul îi prilejuiește Anei Ciontea o realizare care o proiectează în suita, restrînsă, a marilor interprete din teatrul nostru actual. (1984)

Scanned with OKEN Scanner

MARIN SORESCU : „Pluta Meduzei"

Între piesele originale care au prilejuit, în stagiunea 1979—1980, spectacole demne de un real interes din partea criticii și a publicului s-au aflat *Pluta Meduzei* de *Marin Sorescu* și *Evul mediu întîmplător* de *Romulus Guga*. Ambii dramaturgi se află în prim-planul vieții noastre teatrale, iar lucrările lor au fost principalele puncte de rezistență ale afișului Festivalului de teatru contemporan de la Brașov (din luna martie 1980). Scrisă cu mulți ani în urmă, *Pluta Meduzei* a rămas neprezentată pînă acum, în ciuda faptului că este una dintre cele mai interesante lucrări ale lui Sorescu. Impactul teatrelor și al regizorilor cu ea a fost probabil barat de dificultatea metaforei soresciene care nu se lasă descifrată cu ușurință ; e poate cea mai metaforică dintre piesele dramaturgului. Se pare însă că *timpul* ei n-a fost în urmă cu zece ani cînd a fost scrisă, ci este acum, cînd mai mult ca în orice alt timp, destinul omului se află în fața naufragiului ; uriașa cantitate de arme pe cap de locuitor al planetei acutizează înstrăinarea, spaima, alienarea, lipsa de comunicare, răscolind din adîncuri, totodată, eternele aspirații umane. Mai mult ca oricînd piesa se înscrie în contextul ideologic al lumii contemporane, ca un avertisment : lumea se află pe o plută a meduzei. Într-un timp în care un savant atomist poate spune că (citez din memorie) „se pare că omenirea și-a ratat destinul și natura va trebui să o ia de la capăt cu altă specie", meditația gravă asupra acestui destin e mai necesară ca oricînd. Piesa lui Sorescu are o pluralitate de sensuri, ceea ce derutează și-l face și pe regizor și pe spectator să nu știe exact în ce direcție să meargă pentru a putea spune că se află pe drumul principal. Dar asta are mai puțină importanță atîta vreme cît pe oricare dintre drumuri ai merge întîlnești idei și sensuri închise în metafore care solicită ascuțimea gîndului pentru a le pătrunde. Pătrunzîndu-le, descoperi o neliniște a scriitorului față de destinul omenirii al cărei uluitor mers înainte creează în permanență pericolul căderii. Dramaturgul se consideră dator să avertizeze că progresul rupt

Scanned with OKEN Scanner

de tradiție poate duce la eșec; o lume care nu are în ea valori autentice sau nu se sprijină pe valori autentice își creează clipă de clipă condiția eșuării. Nu vă pierdeți identitatea dacă nu vreți să vă prăbușiți — ne sugerează personajele „Meduzei". Marile cuceriri ale științei și tehnicii creează, în mod firesc, o euforie generală care ne poate face să uităm că stăm și că trebuie să rămînem cu picioarele pe pămînt, dacă vrem ca fraza fizicianului atomist să fie o simplă speculație. Imensa ironie a dramaturgului (întotdeauna dublată de gravitate) compară marile proiecte cosmice ale omului cu simple sărituri pe creanga copacului, egalizînd cele două gesturi în fața iminentului naufragiu. „Sîntem atît de civilizați, ne-am îndepărtat atît de mult de maimuță, încît acum nimeni nu se mai poate cățăra într-un copac. Trebuie să folosim tehnica cea mai avansată la un lucru pe care altădată l-am fi făcut în mod spontan" — constată unul dintre personaje. Dacă anulează sau neglijează tradiția, progresul tehnic, oricît de rapid și de îndrăzneț, nu are șanse de izbîndă — acesta pare a fi unul din principalele avertismente ale piesei.

I-a revenit Teatrului „Valea Jiului" din Petroșani misiunea dificilă de a susține premiera absolută a acestei complicate piese. A fost pentru acest colectiv o tentativă fericită de a-și depăși condiția de teatru modest, o tentativă care l-a adus — cel puțin pentru această stagiune — în atenția lumii teatrale. Meritul inițiativei aparține tînărului și competentului secretar literar Dumitru Velea. Regia a descifrat cu destulă acuitate ideile piesei — cele la care ne-am oprit mai sus — dîndu-le viabilitate într-un spectacol puternic vizualizat, poate chiar excesiv vizualizat și, spunînd asta, ne gîndim la prea insistentele efecte stroboscopice, care tulbură, incită, dinamizează imaginea, dar fac și extrem de grea urmărirea ei de către spectator. (În urmă cu cîțiva ani, Aureliu Manea procedase la fel cu „Macbeth" la Teatrul din Ploiești). Peste aceasta, însă, spectacolul are frumoase momente de regie, iar actorii se dăruiesc cu credință textului și gîndului regizoral, chiar dacă ei sînt mereu

Scanned with OKEN Scanner

furați de replică și joacă doar momentul, pierzînd adesea sensul general al metaforei soresciene. Scenografia, cu multă culoare și lumină *(Elena Buzdugan)* a creat bune impresii dar numai pe spații reduse, imaginea de ansamblu rămînînd nesatisfăcătoare. Discutabilă e mîna uriașă care domină centrul scenei, înlocuind copacul. Întrebarea este : dacă simbolul fundamental al ascensiunii e înlocuit cu acea mînă ce avertizează, nu cumva sînt diminuate sensurile piesei și reduse la primă impresie de lectură ? Nu cumva se inversează scara valorică a simbolurilor ?

Chiar dacă ne punem aceste firești întrebări, spectacolul teatrului petroșenean rămîne demn de tot interesul, și nu numai pentru că pune în circulație o piesă valoroasă a dramaturgiei noastre, ci și pentru că rezistă prin el însuși unor discuții contradictorii ; ca orice produs artistic de valoare. Distribuția, fără reliefuri deosebite, a fost unitară și animată de convingerea că se află într-un moment de autodepășire. Reținem mai ales numele lui Șerban Ionescu (Cățărătorul) și al Mirelei Cioabă (Femeia). O notă bună pentru caietul de sală, bine informat, încercînd chiar o exegeză asupra teatrului lui Sorescu (chiar dacă alcătuită din fragmente). (1980)

ROMULUS GUGA : „Evul mediu întîmplător“

Convins că publicul are nevoie de teatru politic, Romulus Guga a pus — în cea de a treia piesă a sa, *Evul mediu întîmplător* — o problemă acută a lumii contemporane : așteptăm cu indiferență ca fascismul să-și ridice din nou capul sau învățăm ceva din ceea ce a fost ? Piesa, o parabolă a luptei pentru păstrarea demnității umane își asumă astfel o funcție programatic politică și militantă. Cineva o compara cu „Andorra“ lui Max Frisch, care punea într-o lumină crudă ideologia rasistă și tehnica instrumentalizării ei politice. Pe Guga îl îngrijorau determinările și consecințele istorice ale posibilității renașterii fascismului și nu doar a fascismului ci, mai mult, a fanatismului. El incită spectatorul de azi să nu uite lecția istoriei și să vegheze ca sămînța rea existentă încă

Scanned with OKEN Scanner

în lume să nu mai încolțească. Omul are dreptul să se elibereze de teroare și de teama continuă că ar putea fi redus la tăcere. Dramaturgul scrie o tragicomedie legată intim de filozofia istoriei, arătînd totodată un constant interes pentru profunzimile sufletului omenesc. S-a observat deja că motivele principale ale teatrului lui Guga sînt în aceeași măsură opțiunea spre interior (descoperirea omului) și opțiunea spre exterior (descoperirea solidarității), „Evul mediu întîmplător" fiind piesa cea mai caracteristică în acest sens. Sufletul omenesc, materie inefabilă, suportă presiunea istoriei ; fanatismul, pe care istoria îl naște mereu, vrea să facă oamenii identici unii cu alții — monstruozitate de care omul e dator să se apere ; teroarea identității asupra alterității, asta reprezintă soldații din piesa lui Guga ; ei vor să depersonalizeze omul, să-l scoată din politică, să-l facă supus și lipsit de voință proprie. Aceste motive, aceste idei scot piesa din perimetrul strict românesc și o înscriu pe un circuit universal. „Evul mediu întîmplător" e un text care universalizează idei românești.

Spectacolul realizat de *Cristian Hadji-Culea* la Teatrul Mic din București e pe măsura textului, adică dens, incitant, personajele fiind nu ființe, ci metafore. După succesele de la Iași, Cristian Hadji-Culea se dovedește în continuare un regizor-creator, un artist care se exprimă pe sine respectînd în același timp ideile textului. Atît textul cît și spectacolul propun un judicios raport de consubstanțialitate între creație și conștiință, atît scriitorul cît și regizorul dovedindu-se artiști autentici și oameni politici implicați în marile probleme ale contemporaneității. Produsul artistic pe care ei îl semnează — spectacolul de pe scena Teatrului Mic — fiind înscris în tendința majoră a actualității de a angaja dezbateri nu atît asupra unor psihologii individuale, cît asupra unor mari probleme ale umanității. O notă particulară a spectacolului este și aceea că acordă rol creator spectatorului, lăsîndu-i posibilitatea gîndirii, judecării ideilor și a opțiunii.

Text dificil, evitînd cu bună știință construcția clasică și personajul unitar, piesa s-a bucurat de o expresie scenică bine articulată, în care regia, scenografia și

Scanned with OKEN Scanner

muzica au colaborat fructuos, găsind ritmurile și tonalitățile adecvate. Impresionantă prin polivalențe, capacitate de sugestie și — nu în ultimă instanță — prin extraordinară funcționalitate dramatică, scenografia acestui spectacol. Despre interpretare se poate spune doar că este excepțională cel puțin pentru două din roluri : Victoria (Leopoldina Bălănuță) și Ioachim (Mitică Popescu). Ireproșabil jocul celorlalți interpreți : Carmen Galin, Vasile Nițulescu, Nicolae Dinică, Nicolae Iliescu ș.a. Atît piesa lui Romulus Guga, cît și spectacolul lui Cristian Hadji-Culea sînt evenimente ale acestei stagiuni și în aceeași măsură o bucurie aleasă pentru iubitorii de teatru. (1980).

TITUS POPOVICI : „Puterea și Adevărul"

Există lucrări literare despre care se poate crede că au fost ale unui moment. S-a crezut și se crede așa și despre *Puterea și Adevărul*, piesa lui Titus Popovici care a fost mai întîi film, în 1972. Apariția pe ecran și apoi pe scenă a acestei lucrări a produs la vremea aceea un șoc destul de puternic prin curajul și fermitatea cu care aborda probleme politice de cea mai mare acuitate și actualitate. Cum ne apare ea după zece ani de la premieră ? Mai prezintă același interes, își mai găsește relații directe cu timpul prezent ? Credem că da, căci în toate timpurile se pune chestiunea conjugării puterii cu adevărul și se caută mijloace prin care se poate ajunge la o perfectă simbioză între acești doi termeni. În toate timpurile trebuie vegheat ca puterea să nu se transforme în bun plac, disciplina în servilism, buna credință în orbire. Prin promovarea în subtext a unor asemenea idei, piesa lui Titus Popovici este și rămîne încă actuală ; aceste sugestii ne determină să trecem peste acel ușor aer vetust care circulă pe scenă.

Eroul principal, Pavel Stoian, este conducătorul care de la entuziasmul și totala dăruire pentru cauza partidului ajunge — prin exacerbarea meritelor personale, dar și prin îngustimea, prin unilateralitatea vederilor politice — la impulsuri dictatoriale, la confundarea sensului luptei cu sensul gîndirii sale fatalmente limitate ;

Scanned with OKEN Scanner

individualismul, supradimensionarea capacității sale de înțelegere și interpretare fac din acest important activist o frînă în calea dezvoltării firești a noii societății. Erorile lui merg pînă la sacrificarea unor tovarăși de luptă, situație tragică în care numai orgoliul nemăsurat și dogmatismul feroce te poate împinge. Alături de un asemenea personaj era firesc să prolifereze și fanatismul și obtuzitatea unui Olariu, și oportunismul jalnic al lui Manu, și alte asemenea tare împotriva cărora se ridică spiritul lucid, vederea pătrunzătoare, înțelegerea dialectică a fenomenelor și, nu în ultimă instanță, omenia profund comunistă a mai tînărului activist Duma.

În regia *Nicoletei Toia*, spectacolul comunică limpede asemenea idei, propunîndu-ne o anume distanțare în timp față de acele evenimente și față de acei oameni, dar și o subtilă implicare în meditație la timpul prezent, fără de care actul teatral respectiv nu s-ar justifica. Cea mai mare dificultate căreia a avut a-i face față regizoarea a fost structura piesei, alcătuită din foarte numeroase și scurte tablouri, majoritatea flash-back-uri, priviri înapoi, spre ceea ce a fost, spre întîmplările de altădată. Fără a folosi scena turnantă (care i-ar fi putut asigura oarecare cursivitate), regizoarea a încercat să găsească un liant între aceste secvențe și l-a găsit în muzică. Un motiv dintr-un cîntec revoluționar de epocă acoperă obsedant spațiile goale dintre tablouri. În plus, au fost găsite soluții pentru înlocuirile rapide de decoruri și costume, s-a folosit o mișcare economicoasă a actorilor, iar luminile au subliniat ingenios orice schimbare de loc și de timp. Sigur că senzația de fărîmițare nu este anulată, dar spectacolul „curge" totuși firesc și mai ales logic.

Teofil Vâlcu a întruchipat un Pavel Stoian masiv și dinamic, subliniindu-i orgoliul nemăsurat, gesturile dictatoriale și acea tenace voință de a nu accepta decît părerea lui — de fapt fundamentala eroare a eroului. Foarte exact și economicos este Const. Popa, care realizează un profil memorabil pentru Petru Petrescu, profil în care sînt evidente mai ales demnitatea, pasiunea revoluționară și o adîncă înțelegere nu numai a necesității istorice, ci și a limitelor omenești cărora sînt supuși tovarășii săi.

Scanned with OKEN Scanner

Petru Ciubotaru propune o interesantă compoziție în rolul Olariu, personaj dogmatic și obtuz, gata să sacrifice pe oricine din exces de zel și judecată puțină. Masca pe care i-o pune actorul te înspăimîntă tocmai prin uscăciunea ei cenușie și printr-o foarte ciudată și indecisă culpabilitate. O adevărată surpriză ne rezervă Valeriu Bobu, un Manu care „contrazice toate legile dialecticii", oportunist, șablonizat, spirit mărginit și periculos prin agresivitatea gîndirii sale neevoluate. Bobu nu recurge la șlefuiri meticuloase ; personajul lui e din bucată și prin aceasta cu atît mai odios. Adrian Tuca schițează un profil de țăran demn și pitoresc în aceeași măsură, iar Virginia Raiciu poartă cu discreție singurul personaj feminin al piesei — Marta, ca o pată de culoare, bine vibrată, într-un tablou compus mai ales din umbre. În rolul lui Duma, un tînăr actor, Cătălin Ciornei, debutant, face în general figură bună, reușind să confere personajului o imagine deschisă și dinamică (uneori cu un exces de mișcări care poate însemna lipsă de adîncire, refugiu în exterioriități). Valeriu Oțeleanu acoperă exact suprafața unui rol episodic (Andrei) cam ingrat. *Andreea Iovănescu* (decoruri) și *Safta Șerbu* (costume) au asigurat un cadru adecvat, iar Virgil Popescu (ilustrația muzicală) a colaborat judicios cu regia nu numai în direcția realizării — cum am văzut — a necesarei cursivități, ci și pentru un minimum de atmosferă și de ritm. (1983)

MIRCEA RADU IACOBAN : „Reduta" ; „Hardughia"

Seria spectacolelor susținute la Iași cu prilejul sărbătoririi a 160 de ani de teatru cult în limba română a fost deschisă — cum era și firesc — de colectivul Teatrului Național „Vasile Alecsandri" care a prezentat piesa lui *Mircea Radu Iacoban — Reduta*. Spectacolul are o dublă semnificație căci, pe lîngă participarea sa la sărbătoarea aniversară a teatrului, el întîmpină un alt eveniment important din istoria patriei : centenarul Independenței de stat a României. Piesa este inspirată — cum o sugerează și titlul — din Războiul pentru independență. Mai exact are ca punct de plecare un fapt remarcabil din acest

război : cucerirea celei mai puternice redute turcești și luarea steagului de către un ostaș român, fapte de eroism ce s-au convertit apoi în simbol al vitejiei naționale. Un singur tablou — din cele cinci ale piesei — se ocupă de războiul propriu-zis, un tablou în care cunoaștem personajele, dar mai ales ne dăm seama de starea de spirit a românilor care luptau pentru independența țării, de elanul și de vitejia lor.

Urmează apoi patru tablouri în care este dezbătută drama celor al căror destin eroic este falsificat de interese politice meschine. Soldatul Vasile Vasile și maiorul (apoi colonelul, apoi generalul) Coriolan Ionescu încearcă să-și apere onoarea de foști luptători. Drama scrisă de Iacoban e densă și patetică, convingătoare și emoționantă. Valoarea literară a lucrării depășește cu totul aspectul ocazional și o impune ca piesă de rezistență în familia dramei psihologice. Nu ne vom referi la personajele reale, luate din istorie, ca prototipuri pentru eroii piesei — lăsînd lucrurile pe seama documentariștilor, a istoricilor care mai au încă de clarificat unele aspecte ale vieții acestora — și vom accepta și prețui lucrarea numai din punct de vedere literar, căci merită înainte de orice o atare prețuire. Ea stă la baza unui spectacol temeinic, realizat de regizoarea *Sanda Manu* cu siguranța-i cunoscută, cu știința reliefării momentelor dramatice deosebite, a finisării amănuntelor probante în evoluția firului dramatic, în caracterizarea unei relații sau în fixarea locului unui personaj în angrenajul general al spectacolului.

Fără a diminua valoarea de ansamblu a spectacolului, vom observa că primul tablou — de altfel diferit de celelalte prin tonalitate, atmosferă și intenții — ni s-a părut ușor convențional și precipitat.

Impresia poate fi influențată și de calitatea deosebită a celui de al doilea tablou (cel mai bun din tot spectacolul), echilibrat, plin de tensiune, perfect finisat, accentuînd cu discreție niște relații ce vor declanșa drama lui Vasile Vasile și a lui Coriolan Ionescu. Linia valorică a spectacolului nu rămîne însă pînă la sfîrșit la acest nivel ; spre final ea coboară puțin, în ciuda efortului interpreților de a menține tensiunea dramatică. Mai ales

Scanned with OKEN Scanner

interpretul principal, Teofil Vâlcu (Coriolan) face acest efort lăudabil, după ce ni se păruse prea precipitat în primul tablou. Îl secondează cu discreție Dionisie Vitcu (Șerban) care realizează în stilu-i caracteristic un profil de om simplu în aparență, mucalit, dar purtînd în el multă înțelepciune populară. Delicată, participînd cu emoție stăpînită la drama lui Coriolan și purtînd ascunse propriile-i remușcări — Ella-Eleonora în interpretarea Silviei Popa. Sergiu Tudose conturează cu precizie profilul de lichea plină de răutăți și poltronerii al colonelului Copilu, iar Florin Mircea schițează cu umor și fină ironie tipul ziaristului fără scrupule. O figură autentică, o dramă trăită la modul simplu, o demonstrație de cinste și mîndrie țărănească — iată datele lui Vasile Vasile interpretat de Adrian Tuca. Const. Popa se achită cu onestitate de un rol mai puțin generos (Anghel Sireacu), iar Gh. Marinca pune mult patetism în singura scenă în care apare (Zamfir).

Excelente decoruri a realizat *Paul Bortnovschi*, cărora li s-au adecvat costumele semnate de *G. Doroșenco*. (1976)

*

În ansamblul operei dramaturgului, dar și în contextul dramaturgiei românești actuale, piesa *Hardughia* se înscrie cu autoritate datorită substanței ei dramatice, realismului pregnant, curajului opiniei și capacității de analiză psiho-socio-politică.

Construcția piesei este — în exterior — extrem de simplă : toată acțiunea se desfășoară în jurul unei mese de ședințe ; un anume comitet executiv dintr-un anume oraș dezbate probleme edilitare. Secretul și surpriza lucrării lui *M. R. Iacoban* stau însă în faptul că ea se construiește din interior și rezistă datorită soliditații „materialului“ folosit. Chestiunea edilitară e doar un punct de referință în dezbaterea pe care ne-o propune autorul ; fondul problemei se constituie din alte dominante : responsabilitate și iresponsabilitate, competență și incompetență, orgoliul puterii și abuzul de putere, lenea de a gîndi, lașitatea, suspiciunea, șantajul, toate aceste tare socio-morale funcționează, cu intensități diferite, pe traiectoria ce conduce la decizia finală : demolarea unei

vechi și valoroase clădiri (adevărat monument istoric) pentru a face loc noilor construcții.

Piesa face trimiteri exprese la o perioadă în care principiile democrației, ale conducerii colective funcționau cu aproximație. A medita astăzi asupra lor, cu scop preventiv, e, cred, foarte necesar și de aici decurge actualitatea piesei.

Regizorul *Dan Nasta*, artist emerit, s-a aplecat cu interes asupra textului, fără a se speria de staticitatea lui, deslușindu-i cu iscusință și valorificîndu-i cu eleganță dinamismul interior, acuitatea ideilor, pregnanța caracterelor, stările conflictuale conținute. Mîna regizorală sigură, gîndirea pătrunzătoare și integratoare au asigurat spectacolului o ritmare dramatică a progresiei acțiunii spre culminanța deznodămîntului. Inventînd un sistem de rotire a întregului scenic funcție de mișcarea ideilor, de cursul dramatic al stării conflictuale, de fluxul tensiunilor, de înfruntările dintre caractere, regizorul a găsit, în fapt, cheia spectacolului, căci iată-l comparînd totul cu o corabie ce navighează „dramatic" spre portul însingurării eroului principal.

Ni s-a părut ușor discutabilă imaginea filmată din final (un buldozer care vine amenințător spre însinguratul personaj — dar și spre spectatori ! — încercînd să ne țină trează vigilența întru apărarea valorilor de care dispunem) ; ca să nu mai vorbim despre inadecvarea secvenței filmate în ansamblul imaginii scenice.

Actorii care dau viață personajelor *Hardughiei* alcătuiesc un colectiv omogen ca stil de interpretare, din care se detașează, datorită mai ales partiturii de care dispun, dar și calităților individuale, Teofil Vâlcu (Popescu), Const. Popa (Vasilescu), Florin Mircea (Marinescu), Dan Aciobăniței (Feciorescu), apoi Valeriu Oțeleanu (Tomescu), Virgil Raiciu (Tudorescu), Saul Taișler (Georgescu). Teofil Vâlcu a intuit exact cotele personajului său — un prim-vice-președinte orgolios, setos de putere și abuzînd de putere, obsecvios dar și dur — după caz, — folosind toate subtilitățile „democrației" pentru a-și impune punctul de vedere. Opozantul lui permanent, Vasilescu, are în Const. Popa un interpret sobru, interiorizat, tăios în replici, ros și el de orgolii, obosit

Scanned with OKEN Scanner

de propria-i activitate, dar regretînd despărțirea de ea. Între pitoresc (mai ales de limbaj) și discretă melodramă își situează personajul Florin Mircea (Marinescu) a cărui prezență scenică pune un accent de originalitate și siguranță în spectacol. Valeriu Oțeleanu se depășește pe sine într-un rol (Tomescu) în care bunul simț funciar se izbește de lipsa de curaj și de experiență, rezultanta fiind un personaj timid și oscilant peste care tăvălugul abuziv al lui Popescu trece cu ușurință. Cu totul particulară este prezența lui Dan Aciobăniței al cărui tînăr, Feciorescu, are farmecul „hei-rup"-ului, al deciziilor iuți și categorice, fără prea multă „filosofie" și fără prea multă „istorie". Virgil Raiciu, Saul Taișler, Adina Popa (Mihăescu) au contribuții de ținută la edificarea acestui spectacol a cărui actualitate politică și civică este atît de evidentă. (1982)

ANDI ANDRIEȘ : „Duet" ; „Interludiu" ; „Vîrsta zero"

Intelectualul tînăr, cu toată suita de complicate probleme care-l înconjoară și-l situează în zona cea mai dramatică a vieții contemporane, tinde să devină un personaj frecvent al dramaturgiei noastre, înlocuindu-l cu aplomb pe eroul de teatru așa-zis istoric, în vogă pînă mai ieri. *Duetul* lui *Andi Andrieș* adaugă un nou cuplu de tineri intelectuali celor deja afirmate prin piesele lui D. R. Popescu, M. R. Iacoban ș.a. Eroii lui, Nic și Luchi, doi tineri absolvenți, trăiți în confortul citadin, se află în faza critică a unei cotituri radicale : pleacă la țară să-și practice meseria. Faptul este obișnuit, aproape banal : mii de tineri pleacă la țară în fiecare toamnă. Obișnuit și banal ni se pare nouă, care-i privim de vizavi pe acești tineri. Pentru ei, însă, faptul este extrem de complicat. Orice strămutare, orice schimbare de mediu, de relații, de preocupări este, în fond, dramatică. Nic și Luchi trăiesc drama despărțirii de un anumit fel de viață pentru a se adapta altuia mai puțin comod, mai încărcat de griji și de responsabilități. Nu e vorba desigur numai de renunțarea la baia cu faianță, la barul cu muzică

Scanned with OKEN Scanner

„beat“, la cogniacul cu pepsi (bunuri de pierderea cărora tinerii eroi fac mereu caz), ci de mult mai mult ; e vorba de renunțarea la o anumită libertate (pe care tineretul o înțelege într-un fel indefinibil, într-un mod absolut) și de trecerea la o existență nouă, aproape necunoscută. Această trecere e, mai întotdeauna, însoțită de criză. Andi Andrieș a surprins excelent această criză și a tratat-o subtil, strecurînd-o mai mult în subtext, ocolind discursul grav în favoarea unei foarte bine întreținute note de umor. Prin aceasta, piesa lui răspunde bine întreținute note de umor. Prin aceasta, piesa lui răspunde unei actualități stringente și păstrează un ton de largă și plăcută accesibilitate.

Dar înainte de orice, „Duet“ e o piesă de dragoste. Doi tineri se iubesc, se iubesc foarte mult, pînă la contopirea idealurilor. Și iubindu-se, caută să se realizeze ca oameni, ca cetățeni. Nu știu precis cum trebuie să se poarte, nu știu ce trebuie să ceară de la ceilalți oameni și ce trebuie să le ofere. La început cred că li se cuvine totul, oferind în schimb foarte puțin. Cred așa, și e firesc. Vor învăța treptat, vor înțelege treptat că omul are nu numai drepturi, ci și datorii. Procesul prin care trec, de la primul pas făcut în sat pînă la hotărîrea definitivă de a rămîne, e un proces de cernere a valorilor închise în ei, un proces de selectare a substanței nobile din care sînt, de fapt, făcuți. Zgura care acoperă această substanță se subțiază treptat, pînă la dispariție.

Apoi, „Duet“ este o piesă cu pronunțat caracter politic. Adevăruri esențiale ale vieții contemporane sînt rostite cu cel mai firesc ton din lume, uneori chiar în replici pline de haz. Autorul nu bagă degetele în ochii spectatorului, nu-i atrage atenția în mod vădit asupra acestui specific al piesei sale, ci stă de vorbă cu el, îl angajează într-o dezbatere agreabilă, în care se glumește și se rîde, motivele meditației păstrîndu-se, discret, undeva în subtext. Astfel Andi Andrieș se dovedește un scriitor abil, un dramaturg care știe să se angajeze în tratarea subtilă și convingătoare a unor probleme contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Construcția piesei e aproape cinematografică — o desfășurare de tablouri care presupune ingeniozitate regizorală și scenografică pentru asigurarea necesarei cursivități a spectacolului. Pe scena Teatrului Național „V. Alecsandri", regizorul *Victor Tudor Popa* și pictorul scenograf *T. Th. Ciupe* au găsit soluțiile cele mai potrivite : un decor sumar, ușor de manevrat, legarea tablourilor printr-un gest sau o replică (uneori adăugată peste text, fără însă a-i pricinui daune), extinderea spațiului de joc peste fosă și chiar în sală, printre spectatori, colaborarea „la vedere" și chiar prin replici directe cu mașiniștii, precum și alte „trucuri" pe care teatrul modern le acceptă. Trebuie să adăugăm imediat că regizorul s-a folosit de toate acestea cu măsură și gust. Lucrul lui Victor Tudor Popa asupra textului a demonstrat nu numai pasiunea (constantă la acest regizor, cînd e vorba de dramaturgie originală), ci și o bună înțelegere a fondului piesei. El a subliniat cu claritate sensurile esențiale, a pus în valoare acele replici și atitudini capabile să dea profunzime spectacolului, a adus spre rampă actorii — în dialog cu publicul — în momentele cheie, a imprimat ritm și culoare întregii reprezentații.

Cuplul central, Nic-Luchi, este interpretat de Petru Ciubotaru și Domnița Mărculescu cu vervă tinerească și cu dăruire. Duetul „cîntat" de ei are prospețime și frumusețe, e încîntător prin lirism și revoltă, prin naivitate și dragoste de adevăr, prin dorința de realizare și teama de necunoscut, prin ironie și încredere în oameni. Nic-Ciubotaru e un tînăr dinamic, inteligent, pretențios și ironic, omenos și sentimental. Actorul — aflat la al treilea rol principal în această stagiune, își dovedește multilateralitatea talentului și totodată seriozitatea și rîvna cu care muncește, iscusința artistică și capacitatea concentrării dramatice, a trăirii sincere a rolului (exemplară în acest sens este scena în care Luchi îl vestește că va avea un copil). Domnița Mărculescu, la primul rol principal (după două apariții episodice în „Pelicanul" de Strindberg și „Noaptea iguanei" de Tennessee Williams), s-a impus prin precizia jocului, prin sinceritate și lirism. O anume asprime a figurii și a vocii nu o împiedică să treacă rampa cu succes. Un rol foarte bun

Scanned with OKEN Scanner

(Primarul), scris cu adîncă înțelegere a sufletului omenesc, i-a revenit lui Const. Popa. Foarte rar am întîlnit în literatura noastră o atît de subtilă portretizare a activistului de la sat (ocolind orice șablon și sondînd adîncimea psihologică a omului, a categoriei — căci activistul este o categorie socială care n-a fost încă suficient și cu pricepere tratată în dramaturgia noastră). Acestei reușite a autorului i s-a adăugat o excelentă reușită a interpretului care desfășoară un joc simplu, concentrat, de actor matur, stăpîn pe mijloacele sale de expresie. De asemenea, cuplul Adrian Tuca-Liana Mărgineanu (Colegul-Colega) captează interesul publicului prin șarjele accentuate la adresa suficienței, a lenei și a prostiei, iar Puiu Vasiliu (Moșul) încîntă prin pitorescul, inteligența și hazul cu care își înzestrează personajul. Marcel Finchelescu este exact în Omul serios ; Valeriu Bobu schițează cu umor portretul unui Flăcău, iar Gelu Zaharia, cu aplomb, pe cel al unui chelner cu înclinații spre psihologie. Valeriu Burlacu și Ion Lazu (Medicul și, respectiv, Agronomul) conturează precis două figuri specifice de intelectuali ai satului. În sfîrșit, cu intenții caricaturale evidente, Valentin Ionescu, Silvia Popa și Cornel Constantiniu alcătuiesc trio-ul hippy. (1971)

*

Ecourile „Duet"-ului mai stăruiau încă în memoria spectatorilor cînd, Teatrul Național din Iași îi reprezintă lui *Andi Andrieș*, în spectacol coupé, două piese scurte : *Interludiu* și *Vîrsta zero*.

Oricît ar părea de diferite, cele două piese se apropie, se înrudesc și chiar se continuă. Atît în „Interludiu" cît și în „Vîrsta zero" descoperim o acută zbatere pentru viață ; în prima — pentru viața înțeleasă ca relație între oameni, iar în a doua — pentru viața înțeleasă în sensul primar de *ființare*. Așa se explică faptul că prima piesă e mai dramatică, mai plină de zbatere, de frămîntare, de căutări (relațiile între oameni sînt mereu schimbătoare, mereu perfectibile), în timp ce a doua înclină spre meditația filosofică, surprinde momentul cînd „sfîrșitul este egal cu începutul", cînd se trece din ființă în ne-

Scanned with OKEN Scanner

ființă. Nu ne vom feri să ne manifestăm preferința pentru această a doua piesă, mult mai densă ca gîndire, mult mai substanțială și mai capabilă să-l pună pe spectator în situația de a medita asupra existenței. În „Interludiu" se petrec niște lucruri mai mult sau mai puțin grave, se înfruntă niște caractere, se fac niște erori care se pot corecta — sînt, cu alte cuvinte, datele unei drame obișnuite, fără îndoială interesantă prin actualitatea ei. „Vîrsta zero" însă are calitatea că abordează o problemă de maximă generalitate : omul în fața inevitabilei treceri spre neființă, cu atitudinea sa, cu spaima sa, cu filosofia sa, cu luciditatea sa tragică. Ca spectator, m-a interesat mai puțin strădania medicului și a asistentei de a-i întreține muribundului speranța (atitudine în fond foarte umană, foarte nobilă) și mai mult zbaterea omului în fața amenințătoarei dispariții, teama, dar și calmul cu care așteaptă deznodămîntul. În acest sens, am fost satisfăcut că regia *(Saul Taișler)* a făcut judicioase sublinieri, reușind să pună în evidență mai ales starea de spirit a personajului, o stare de spirit discret străbătută de fioruri tragice ; este trecută în plan secundar atitudinea eminamente omenească a medicului care, depășit în profesia sa de inexorabilitatea bolii, recurge la un tratament spiritual, de întreținere a speranței, de îndulcire a sfîrșitului. Ideea dramaturgului de a sublinia umanismul medicinii mi se pare ușor polemică, dar ar fi fost păcat ca ea să fi depășit, ca pondere în spectacol, cealaltă idee, de mai mare generalitate, a confruntării omului cu vîrsta zero, vîrsta dincolo de care nu se mai află decît infinitul. De aceea ziceam că regizorul a dovedit o bună înțelegere a piesei și i-a aplicat un tratament scenic bine chibzuit. Această parte a spectacolului are o anume temeinicie, îți lasă impresia de lucru bine făcut. Mai statică decît „Interludiu", dar prin asta cu nimic inferioară ca spectacol, „Vîrsta zero" trebuie prețuită pentru posibilitatea de meditație pe care i-o oferă spectatorului, pentru eleganța scriiturii dramatice, pentru spontaneitatea și substanța dialogului, calități trecute, toate, cu siguranță de la text la spectacol.

Interludiu — ziceam și mai sus — e o dramă a relației dintre oameni, o dramă foarte actuală. Acțiunea se

Scanned with OKEN Scanner

petrece pe un șantier, iar conflictul este întreținut de cunoscuta ciocnire dintre rutină și inovație, dintre spiritul închistat și cel deschis, mobil, dinamic. Condiția acestuia din urmă (reprezentat de inginerul Luchian) pare puțin exagerată, adică e mai greu să crezi că un om priceput și cu inițiativă nu-și poate găsi nicăieri locul, că peste tot atitudinea sa deschisă deranjează, iar el devine mereu indezirabil și e mereu sancționat. Dar exagerarea la care recurge dramaturgul e ceea ce numim de obicei exagerare conștientă ; pentru că situații precum cele prin care trece Luchian există — și nu puține — Andrieș vrea, prin exagerare, să atragă atenția asupra gravității lor. Piesa impune o fermă atitudine socială și politică.

Regia lui *Saul Taișler* a recurs la soluții simple, de montare corectă, nesofisticată, păstrînd exact tonul textului.

Interpretarea e de bun nivel artistic, actorii Teofil Vâlcu, Constantin Popa, Cornelia Gheorghiu, Puiu Vasiliu joacă în ambele piese și trebuie să spunem că ei au reușit să aducă de fiecare dată altceva, să nu se repete.

Teofil Vâlcu e în „Interludiu“ un Dobrin voluntar, pasionat și intransigent. El a înțeles personajul în trăsăturile lui subtile care sugerau că greșelile acestuia vin din calitățile lui și, în interpretare, actorul strecoară mereu ideea de pondere, de echilibru între pasiune și judecată. Trecînd, în „Vîrsta zero“, la situația limită a omului aflat pe patul morții, actorul găsește imediat un nou registru interpretativ. Spaima se împletește cu speranța, iar pe undeva se strecoară discret și impresia că omul înțelege jocul de-a „minciuna bună“ a medicului și că îl acceptă ca pe singura soluție posibilă. În „Interludiu“, Constantin Popa (Luchian) e dinamic și convingător în scenele de confruntare cu Dobrin, dar nu reușește să estompeze un anume fals al acelor momente de lamentație neputincioasă care contrazic în fond personajul. Mai egal cu sine în sensul bun al cuvîntului se arată el în „Vîrsta zero“ unde întruchipează un medic prins între drama imposibilității de a-și salva bolnavul și pornirea umanitară de a-l încuraja, de a-i întreține speranța în viață. Aici Constantin Popa își dovedește

Scanned with OKEN Scanner

maturitatea artistică, arătîndu-ne un joc interiorizat, bazat pe o bună folosire a mijloacelor. Cornelia Gheorghiu creează cu delicatețe, cu sinceritate profilul unei adolescente (Lu, în „Interludiu") pentru care viața e numai frumoasă și plină de adevăruri. Exuberanța infantilă a fetei, puritatea ei fermecătoare sînt excelent sugerate de această actriță sensibilă. În „Vîrsta zero" ea aduce o fațetă nouă a aceluiași personaj, acum trecut deja prin unele încercări ale vieții care au maturizat-o, au făcut-o mai prudentă, mai meditativă. Puiu Vasiliu are în „Interludiu" un rol de coloratură (Poștașul) pe care îl interpretează cu acel cunoscut farmec al actorului ce dă reflexe de bijuterie miniaturilor sale scenice. În „Vîrsta zero" el e „argumentul" medicului, adică posibilitatea victoriei vieții asupra morții. În consecință, personajul interpretat (Macovei) e de un optimism contagios pe care actorul îl strecoară în scenă cu măsură, cu bunul simț al echilibrului într-un spectacol în care dominantă trebuie să rămînă meditația gravă. (1973)

NELU IONESCU: „Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă" ; „Preferam să mor de rîs"

Stagiunea '79—'80 s-a deschis, la Iași, cu o piesă originală, în premieră absolută : *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă,* a unui fost ieșean, bucureștenizat, dar revenind mereu la scena care l-a lansat : Nelu Ionescu.

Personajul titular e o bună partitură pentru o actriță de temperament și sensibilitate. Un caracter integru, dușman feroce al compromisurilor morale, sociale sau de altă natură. Cu prețul fericirii ei, Catinca se află într-un continuu proces de scormonire și descoperire a viciilor pentru ca îndată ce le-a descoperit și divulgat să fugă de ele (un fel de „Baladă a călătorului grăbit" : „Îmi iau geamantanul și plec"). Geamantanul e mereu în prim plan, cum în prim plan se află pasiunea destăinuirii ; Catinca nu face altceva decît să se destăi-

Scanned with OKEN Scanner

nuie de la început pînă la sfîrșit, povestirea ei fiind sinceră, uneori patetică, spre final chiar melodramatică. Autorul (la a patra piesă reprezentată — din care trei chiar pe această scenă) se arată abil fără să se complice. E abil ca un reporter îndelung exersat, caracterul de reportaj dramatic fiind limpede și nederanjîndu-l, cum nu-l deranjează nici pe spectator atîta vreme cît ideile care circulă prin scenă au acuitate dramatică și actualitate, sînt de un pronunțat umanism. Arhitectura piesei e simplă, aș zice chiar exagerat de simplă : povestirea personajului titular e intersectată mereu de scene, de flash-back-uri prin care aflăm cum și-a petrecut viața Catinca pînă a ajuns fată bătrînă. Fiecare secvență din trecut e, aproape fără excepție, o scenă în doi, dialogul fiind astfel elementul dramatic fundamental al lucrării. Acesta are însă agerime, nu e întotdeauna profund, dar e aproape întotdeauna interesant (excepție : secvența cu profesorul de științe sociale — falsă, superficială), adesea spumos, uneori sarcastic ceea ce ține locul unor rigori dramaturgice pe care le pretindem de obicei unei piese de teatru (construcția, crescendo-ul dramatic, conflictul etc.).

Nelu Ionescu a scris această lucrare într-un moment deosebit de prielnic, cînd problema emancipării femeii, a integrării ei plenare în activitatea politică și socială cunoaște, în contextul vieții noastre cotidiene, o relansare de proporții. Autorul se dovedește, astfel, om al prezentului, scriitor angajat și nu se lasă intimidat de ideea epigonismului care s-ar putea insinua dacă ne gîndim la piesele „Viața unei femei“ (Aurel Baranga) și „Interviu“ (Ecaterina Oproiu). Oricît ar sta în umbra acestora, lucrarea lui Nelu Ionescu are statut propriu de originalitate și de farmec individual care îl reașează pe autor — după două piese mai slabe — la nivelul debutului atît de onorabil.

Regizorul *Eugen Todoran* a lucrat cu o onestitate remarcabilă, exigent și minuțios, realizînd un spectacol de bună ținută, cu acurateție, dinamism și ponderată căldură. Notele melodramatice le-a tratat cu discreție. Deși simple, ca în orice dialog, relațiile dintre personaje sînt

Scanned with OKEN Scanner

finisate la amănunt, iar tonul general al reprezentației este unul de onestitate profesională. Actorii, elegant dirijați regizoral, contribuie, toți, cu seriozitate și har la rotunjirea întregului. Sigur că sînt de făcut departajări și nu numai datorită dimensiunilor celor 13 partituri. Un succes deosebit obține Despina Marcu în rolul titular. „Achiziție" recentă a scenei ieșene, ea se dezvăluie acum ca o actriță de temperament și de „cursă lungă", cu mari rezerve de sensibilitate, cu sigură stăpînire a mijloacelor actoricești dispuse într-un registru larg. Catinca ei este un personaj care se ține minte. Cel mai apropiat partener i-a fost Petru Ciubotaru (Andu), jucînd perfect deruta morală a personajului, incapacitatea omului cinstit de a se cățăra pe scara socială, iar, spre final, conturînd cu căldură profilul unui om trist și sensibilizat de regrete tîrzii. Personaje cuceritoare prin autenticitate schițează Adrian Tuca (Primarul), Emil Coșeru (Mihai), Adina Popa (Diriginta), Virginia Raiciu (Olimpia). Const. Popa luptă cu un personaj ingrat, reușind să depășească — prin joc cenzurat cu atenție — superficia stării de care am amintit mai sus. Sobru, exact e Marcel Finchelescu în rolul Procurorului, iar Antoaneta Glodeanu șarjează plăcut conturul Croitoresei. Construcția spațiului de joc *(Vasile Rotaru)*, deși la început lasă impresia unui conglomerat impresional, capătă pe parcurs o bună plurifuncționalitate, iar costumele *Liei Manțoc* se integrează cu discreție în ansamblul imaginii scenice. Adecvată și agreabilă ilustrația muzicală *(Lucian Ionescu)*. (1979)

*

La a patra premieră pe scena Teatrului Național din Iași, *Nelu Ionescu* ne apare ca un dramaturg deplin format, matur și profund în gîndire, sigur pe mijloacele sale de „constructor" dramatic, bun cunoscător al relației scenă-public. Diversitatea tematică abordată în piesele sale de pînă acum l-a condus firesc spre un apogeu — pe care dramaturgul îl atinge acum, în această dramă existențială, în această piesă-meditație asupra vieții și a morții, asupra relației individului cu infinitul. *Prefe-*

Scanned with OKEN Scanner

ram să mor de rîs sintetizează calitățile scriitorului atît de generos diseminate în pagini de teatru, proză și publicistică, calități ale unui lucid, și liric, și ironic temperat, ale unui filozof discret care rostește idei esențiale în termeni simpli și care știe să încarce de sensuri adînci cele mai obișnuite secvențe de viață creată. Cîteva dintre personajele sale din această recentă premieră (Bătrînul, Bătrîna, Veteranul, Meta) sînt puternic ilustrative în această ordine de idei.

Piesei i s-a spus „dramă lirică" (vezi caietul de sală), adăugîndu-se că are accente mai *întunecate* decît în alte lucrări ale dramaturgului ; cred că putem merge mai departe spre teritoriile tragediei, pentru că întreaga desfășurare a acțiunii, evoluția tuturor personajelor, destinele lor stau sub implacabila umbră a morții. Sala de așteptare de la spital, e, de fapt, capătul drumului, anticamera sfîrșitului ; de acolo nu este ieșire decît pe cele două tobogane care coboară semnificativ spre cabinetul medicului, de fapt spre locul sentinței. O condamnare generală unește personajele, acest „mozaic de existențe" care... animă sinistra sală de așteptare, albă, curată „perfect septică", o condamnare pe care scriitorul o rostește pe un ciudat ton în care se îmbină gravitatea și durerea, regretul și lacrima, dar și ironia și zîmbetul, privirea lucidă și tăioasă asupra vieții, a realităților, critica severă la adresa societății, a semenilor.

Structura lucrării este liniară, uniformă și ar fi poate obositoare dacă nu ar fi suplinită de o puternică tensiune interioară, de un flux bogat al ideilor, de o alertă curgere și confruntare a replicilor. Întreaga piesă este o discuție între pacienții cabinetului de oncologie. Dar Nelu Ionescu reușește — cu o remarcabilă abilitate — să transforme această discuție dintre nouă oameni care stau pe scaune într-un complex dramatic vibrant în care intervine mereu noutatea poveștii, a destinului fiecărui personaj, poveste formulată scurt, în termeni esențiali și făcută să vibreze în chip particular cînd intră sub incidența tragică a amenințării comune. Impresionante sînt, astfel, personajele Bătrînul și Bătrîna, adevărate puncte de echilibru existențial, esențe ale înțelepciunii și demnității umane. Interpretate cu bună măsură și cu

Scanned with OKEN Scanner

pitoresc discret de Puiu Vasiliu și, respectiv, Silvia Popa, cele două personaje subliniază umanismul piesei, înțelegerea superioară a sensului vieții și a sensului morții, ideea permanenței, a dăinuirii omului peste toate vicisitudinile existenței. O construcție specială este personajul interpretat excelent de Dionisie Vitcu : Nebunul. El rostește adevăruri adînci, tăioase, dar e și purtător al poeziei existenței. Mozaicul este completat cu destine obișnuite al căror tragism însă nu e mai puțin tensionat : Fata prea tînără (Monica Bordeianu, parcă prea aspră, prea crispată, în fața unei partituri care cerea mai multă delicatețe și inefabilitate) ; Femeia speriată (Liana Mărgineanu, care surprinde exact spaima și disperarea personajului) ; Parlagiul (căruia Valeriu Bobu îi conferă trăsături specifice omului practic, nesofisticat, incapabil de interiorizări și de problematizarea existenței) ; Personalitatea (schițată cu precizie de Teofil Vâlcu, care joacă splendid mai ales momentul ieșirii din cabinetul medicului, adică revelația adevărului) ; Veteranul (un Virgiliu Costin interiorizat, mai economicos ca oricînd în exprimarea unor sentimente puternice).

În mijlocul acestei lumi amenințate, stăpînite de spaimă, vag colorate de palide speranțe, se consumă drama principală a personajului numit *Eu*. Lucide priviri înapoi, spre ceea ce a fost viața lui, însoțite cînd de un cald lirism, cînd de amare judecăți, cînd de dulci amintiri și evocări, cînd de întrebări dureroase, cînd de expansive strigăte de bucurie, cînd de întoarceri triste la spaima prezentă. Actorul Constantin Popa parcurge cu siguranță acest complex registru de stări, menținînd personajul într-un bun echilibru, nelăsîndu-l să alunece nici o clipă în amenințătoarea melodramă. Dialogurile lui cu *Meta* sînt, de fapt, monologuri interioare. Interesantă — sub raport dramaturgic — această dedublare a personajului central, *Meta* nefiind altceva (cum îl arată și numele) decît un alter ego al ziaristului numit *Eu* ; un alter ego pe care autorul l-a dorit sever, sarcastic chiar, cu scopul evident de a anula fiorul melodramatic ce s-ar fi putut isca la fiecare pas. E, în același timp, o dedublare care i-a permis autorului să creeze o confruntare mai decisă a personajului central cu el însuși, să-i evi-

Scanned with OKEN Scanner

denţieze contradicţiile, ezitările, îndoielile, să-i nuanţeze judecăţile — ceea ce ar fi fost greu (şi obositor) de realizat prin monolog. Sergiu Tudose, interpretul lui *Meta* răspunde perfect sarcinilor acestui personaj, aspru şi lucid, sever şi tăios în replici, pătrunzător pînă în ascunzişurile cele mai tainice ale personajului central pe care le revelează cu acuitate.

De existenţa acestui meta-personaj „a profitat" şi regizorul, care i-a marcat apariţiile prin schimbări de tonalitate şi lumină, procedeu prin care rupe monotonia imaginii scenice, a mişcării, a ritmului general al spectacolului. De altfel, *Eugen Tudoran* (secundat la pupitrul regizoral de Saul Taişler) a desfăşurat o muncă discretă de coordonare şi disciplinare a prestaţiilor actoriceşti, aportul său creator fiind evident în descifrarea ritmului interior al partiturii dramatice, în găsirea tonului adecvat al dezbaterii şi în menţinerea tensiunii dramatice pe toată durata spectacolului. Adecvate, contribuind decisiv la atmosfera, uşor stranie, cu un dramatism conţinut, decorurile lui *Vasile Rotaru*. (1982)

GEORGE GENOIU : „Comedie provincială"

Critic aplicat şi dramaturg prolific, *George Genoiu* (laureat recent cu Premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie) este o prezenţă semnificativă în peisajul teatral românesc actual. Cele două volume pe care le-a publicat pînă acum („Însoţitorul nevăzut", Cartea Românească, 1983, şi „Trecere prin verandă", Junimea, 1984) cuprind doar o parte (15) din numeroasele sale piese ; dacă la acestea adăugăm şi spectacolele de la teatrele din Bacău, Botoşani şi Bîrlad în care au fost prezentate şase din aceste lucrări avem suficiente date pentru a desprinde concluzia — pe care critica literară (mult mai atentă cu George Genoiu decît cu alţi confraţi ai săi) şi teatrală au şi desprins-o — că avem a face cu un dramaturg iscusit şi stăpîn pe mijloacele sale, ferm angajat în actualitate, frămîntat de întrebări directe asupra condiţiei omului contemporan, abordînd cu aplomb şi

Scanned with OKEN Scanner

în mod deliberat — cum observa Eugen Simion — teze sociale și morale, căutînd situațiile limită din existență. Ca orice dramaturg care cunoaște legile artei scenice, Genoiu știe să prezinte „omul la cumpăna vieții, în clipa marilor hotărîri, atunci cînd se apleacă asupra lui însuși și scrutîndu-și adîncul conștiinței are puterea să renască în durerea și bucuria unei mari prefaceri spirituale și morale“ (Ileana Berlogea). Cu puternice accente ideologice și sociale, lucrările sale dramatice reușesc să se implice pozitiv în spiritualitatea publicului de azi, creează universuri umane, dramaturgul „găsește pentru ele situații și relații concludente și le lasă să evolueze firesc, în spiritul adevărului fiecăruia, interesant, dramatic și cu efect“ (Virgil Brădățeanu). Comunicarea cu publicul se face în termeni normali, de o mare simplitate și direcție, uneori această comunicare lăsînd impresia unui dialog firesc, natural, de mare actualitate.

Comedie provincială, piesa pe care teatrul „Bacovia“ din Bacău a pus-o în scenă, este o noutate absolută în contextul lucrărilor autorului ; nu ca temă, căci ea abordează din acest punct de vedere o problematică familiară scriitorului, ci ca gen dramatic. Genoiu a scris în general drame, lucrări tratate în registru grav ; actuala premieră e deci o surpriză, e prima lui comedie. El însuși explică de ce a... „atentat la categoria estetică a comicului, a satirei sociale“. După ce a scris peste 20 de drame, și-a dat seama că uneltele sale de lucru sînt pîndite de rutină, de manierism și a simțit nevoia unei înnoiri : „Această nevoie intimă de înnoire a mijloacelor de expresie folosite se confrunta cu o realitate convenabilă“. Autorul se vedea tentat să scrie împotriva obișnuinței, „să-mi lărgesc orizontul tipologic, problematica socială și umană, să-mi imaginez o galaxie scenică cu alte resorturi bio-ritmice și de comportament, să văd lumea dintr-un alt unghi ; să pătrund în esența prejudecăților, crusta care sclerozează ființa umană“.

Și, într-adevăr, asta face Genoiu în comedia sa provincială, sparge crusta care sclerozează ființa umană, dezvăluind malformații de caracter feroce. Familia „unită“ ai cărei membri lucrează în posturi călduțe ce le îngăduie să „ciupească“ și să adune, familia aceasta este,

în fapt, un cuib de păsări de pradă, de inși fără scrupule pentru care morala e o noțiune necunoscută. Dramaturgul dezvăluie nemilos caractere jalnice, relații dubioase în acest grup izolat de lume, închis în carapacea lui neagră, minat de promiscuitatea lui. Personajele se dezvăluie fie singure, fie unele pe altele în dialoguri violente sau în discuții „amicale", totul într-o tonalitate satirică bine dozată. Genoiu dovedește că stăpînește replica încărcată de umor, comicul degajîndu-se firesc și cu efect imediat. Publicul reacționează fără întîrziere, atît la replici cît și la tabloul general al corupției, tablou în care se autoexpune familia lui Filaret. Un conflict propriu-zis nu există în „Comedie provincială", acesta e doar sugerat de existența Agapiei, fiica lui Filaret, singura ființă integră în acest conclav năclăit de imoralitate ; ea îi dezaprobă (cam didactic) și-i amenință, în final, cu... electrocutarea (ea fiind electronistă). Personajul însă are doar două replici rostite fugar în timpul celor două treceri prin scenă ; e drept că existența ei face mereu obiectul discuțiilor și îngrijorărilor celorlalți. Adevăratul conflict însă nu se constituie. El trebuie căutat, de aceea, în altă parte, eventual în opoziția ireductibilă dintre această familie și existența generală, normală a societății. De altfel, regizorul *I. G. Russu* pe această idee și-a structurat spectacolul, autodezvăluirea acestui microunivers lamentabil sub raport moral și fixarea fiecărui ins ca într-un insectar fiind preocuparea principală a regiei. Întru aceasta l-au ajutat actorii, majoritatea bine dotați pentru comedie. Constanța Zmeu realizează o Despină dominatoare, agresivă, fals sentimentală ; Constantin Coșa schițează cu siguranță și simț al umorului un Filaret înșelător, periculos în aparenta lui bonomie, în fapt cel mai odios dintre toți ; actorul are subtilități conținute și măsură în punerea culorii, umorul său autobiciuitor (la adresa personajului, evident) avînd o priză sigură la public. Puiu Burnea e un exploziv, comicul său suculent contribuind la realizarea unui odios și fără scrupule Iordan Iordache, funcționar la ADAS, mereu în conflict cu justiția. Un ridicol fals-intelectual-tîrgoveț propune, în linii groase, foarte mișcate,

Scanned with OKEN Scanner

Florin Gheuca, iar Mihai Drăgoi adoptă pentru personajul său, Baldovin, negustător de tablouri, un ton scorțos de „om de artă". Romeo Bărbosu-Sava, Ligia Dumitrescu și Firuța Vădeanu completează o distribuție cu reale disponibilități pentru comedie. (1985)

OVIDIU GENARU: „Exerciții de forță și de echilibru"

De fapt acesta este subtitlul piesei lui *Ovidiu Genaru*, piesă reprezentată, în premieră absolută, pe scena teatrului „Bacovia" din Bacău. Titlul ei — *Eticheta contează* — ni se pare puțin și nesemnificativ față de complexitatea ideilor textului.

Poet remarcabil și prozator recunoscut, Ovidiu Genaru s-a afirmat și ca dramaturg de autentică vocație. Piesele sale — ca ale oricărui dramaturg ce nu știe și nu e preocupat de „vînzarea mărfii" sale — s-au jucat puțin (unele chiar deloc), ceea ce nu le reduce valoarea și nu le diminuează importanța în contextul dramaturgiei noastre actuale.

Piesa de față se înrudește — în planul ideilor — cu lucrarea de debut „La margine de paradis"; se înrudește nu în sensul că se aseamănă, ci în sensul că se continuă. Una e fața, alta reversul unei medalii ce s-ar putea numi *ideal revoluționar*. În prima, dramaturgul propune o meditație asupra sensului sacrificiului pentru un ideal, în a doua radiografiază cu ascuțime și severitate modalitatea sacrificării idealului în favoarea binelui individual. Trădarea idealului sau, mai simplu, uitarea lui, îndepărtarea de el nu pot avea alt rezultat decît eșuarea de sine, un tip special de alienare, de însingurare, de înstrăinare, de claustrare într-o cochilie, mai răsucită decît a melcului, numită egoism.

Un om — sugera Ovidiu Genaru în prima lui piesă — are nesfîrșite rezerve de noblețe sufletească și infinită putere de răbdare, de încredere, de dăruire; a te dărui unui ideal fără a aștepta răsplată, iată cel mai profund sens al existenței unui om. Un astfel de om era Benedict Pașalega, eroul piesei „La margine de paradis". Pe par-

tea cealaltă a medaliei însă se află — opoziție dialectică, unitate a contrariilor — noul personaj al lui Genaru, din piesa acum reprezentată. Simiraș e simbolul revoluționarului deviat de la linia principală, al omului care deturnează sensul luptei de la scopul „pentru societate" la scopul „pentru sine". Personajul e o mostră a parvenirii de tip socialist ; el ilustrează eșuarea individului prin infatuare și egoism, prin supralicitarea personalității, prin forțarea disponibilităților intelectuale și morale ; în el se concretizează exemplar eșecul — nu tragic, ci penibil — la care poate duce exagerarea rolului social al unei categorii de oameni socotiți aprioric buni pentru societate, apți pentru revoluție. Asumîndu-și — chiar dacă destul de tîrziu — sarcini deratizatorii, revoluția îi înlătură pe cei care nu mai știu și nu mai pot să țină cadența. Într-un asemenea moment se află familia Simiraș — soț și soție — dar în special el, Sim, fostul fochist intrat în... focul revoluției și parcurgîndu-i etapele cu mai multă sau mai puțină credință și competență.

Piesa lui Ovidiu Genaru e un fel de „Cui îi e frică de Virginia Woolf" în care termenii conflictului dramatic sînt de tip socialist. Ce urmărea să comunice Albee ? Alienarea individului prin sterilizare și pierderea scopului existenței, imposibilitatea comunicării, singurătatea în doi, insatisfacția de sine, ferocitatea autodistrugerii și a distrugerii aproapelui. Multe din aceste motive — nuanțate însă diferit, specific — se întîlnesc în „Eticheta contează". Sînt prezente chiar unele situații asemănătoare : protagoniștii încep un mic banchet și, pe măsură ce petrec și se îmbată, se autodivulgă, se dau pe față, își smulg măștile, își sfîșie fațadele poleite și se devorează reciproc. Genaru introduce în plus cîteva flash-back-uri în care eroul principal — în momente de criză a conștiinței — se întîlnește cu tinerețea sa (întruchipată de personajul Simiraș-tînăr), din care însă nu mai înțelege nimic, idealurile vechi nu-l mai interesează ; actualul inginer și doctor în filozofie nu mai recunoaște la tînărul fochist (care abia știa să se iscălească) decît simbolicele cizme cu care a pornit pe drumul său de revoluționar. Flash-back-urile (deși, dramaturgic, sînt momente mai slabe în structura piesei) i-au fost necesare

Scanned with OKEN Scanner

scriitorului pentru a marca foarte clar, fără posibilitate de dubiu, ascensiunea și decăderea (socială, morală, intelectuală, conjugală) a familiei Simiraș și în special a lui, a revoluționarului „pentru sine", care dovedește că nu tot ce e „de tip nou" e și valoros, e și durabil.

Eticheta contează sau *Exerciții de forță și echilibru* e lucrarea unui scriitor matur, ajuns să-și stăpînească foarte sigur mijloacele, a unui scriitor-cetățean căruia nu-i este indiferentă viața și sănătatea publică („teatrul poate fi barometrul sănătății unui popor" zice el, citînd un mare poet spaniol). El concepe teatrul ca un act polemic și piesa de față exemplifică perfect această convingere. Polemica sa se concretizează în sondajul unei problematici mereu actuale : „aceea a puterii și echilibrului dintre convingeri și acțiunea socială". Întrebările care l-au frămîntat pe scriitor și cărora a dorit să le răspundă sînt (enumerate chiar de el în caietul de sală) : „Care ar fi raportul dintre angajarea reală inițială și evoluția ulterioară a unei conștiințe ? Cîtă rugină depune timpul în interstițiile misterioase ale mecanismelor umane ? Cînd sîntem cu adevărat puternici și cînd atît de slabi încît am putea, în vulnerabilitatea noastră inconștientă, să schimbăm tocmai ceea ce am iubit mai mult ?" Autorul aduce aceste întrebări „în lumina necruțătoare a rampei, care este și o judecătorie publică".

În evoluția dramaturgului, a scriitorului complex care este Ovidiu Genaru piesa aceasta înscrie un moment de maturitate politică și artistică, piscul rîvnit la care artistul autentic ajunge în chip firesc, fără a forța pasul și fără a face zgomot ; discreția demnă și modestă în sens de încredere în propria valoare — calități ce l-au însoțit întotdeauna pe scriitorul băcăuan, îi potențează acum, o dată în plus, prin intermediul teatrului, personalitatea ; încet dar sigur, dramaturgul urcă la înălțimea conștiinței și sensibilității poetului și la fecunditatea prozatorului.

Teatrul „Bacovia", care — constant în promovarea scriitorilor grupați în jurul său — și-a asumat răspunderea premierei absolute, are meritul de a fi realizat — sub bagheta regizorală a lui *I. G. Russu* — un spectacol de largă audiență, cu virtuți polemice nedisimulate ;

Scanned with OKEN Scanner

depășindu-se în multe privințe, regizorul a intuit și a dezvăluit principalele direcții și sensuri ale piesei, lăsînd însă pentru alte variante scenice destule deschideri, sugestii și subtilități prezente în subtext. Principalul accent al regiei a fost pus pe dialog. Și pe bună dreptate, căci mai mult ca în piesele anterioare, Ovidiu Genaru se arată aici un foarte bun mînuitor al dialogului (alert, viu colorat, concentrat). Actorii vorbesc mult, dar niciodată nu am avut senzația că vorbele diluează ideile, că întîrzie coliziunile dramatice. O singură observație vom face : și autorul și regizorul au mizat prea mult pe un anume pitoresc al limbajului, deviat uneori în vulgaritate — concesie, probabil, unui public doritor de picanterii verbale.

I. G. Russu a știut să creeze tensiuni și crescendo-uri pe care spectatorii le-au urmărit cu încordare, dar a îngăduit interpreților, pe parcursul întregii reprezentații, o tușă prea groasă, o notă în plus de naturalism care a împiedicat uneori sesizarea tuturor subtilităților textului. Această notă a fost în consens cu cadrul scenografic *(Tudor Ghimeș)*, ceea ce înseamnă că ea n-a apărut întîmplător, ci cu premeditare. Dacă acest consens ar putea fi apreciat ca o constantă în concepția spectacolului, asupra eficienței artistice păstrăm o serioasă rezervă. Repetăm însă, nu au fost, prin aceasta, deturnate sensurile de bază ale textului, ci au fost anulate doar unele nuanțe și subtilități. Liviu Manoliu i-a conferit lui Simiraș un statut scenic convingător ; drama decăderii, amăgirea de sine, eticheta penibilă la care personajul ține mai mult ca la orice, au fost bine subliniate. Tonul permanent în forță însă face personajul monoton, îl lipsește de nuanțe. Mai puternic interiorizate, mai intens trăite s-ar fi cuvenit a fi momentele de întîlnire a personajului cu propria-i conștiință. În schimb, momentul lașității finale (falsa încercare de sinucidere, definitiva lamentabilă eșuare a presupusului „erou al timpului nostru") e o secvență bine servită în care Liviu Manoliu se deconspiră ca posibil interpret de roluri psihologice. Secundanta sa, Constanța Zmeu (Vica), îi e superioară prin măsură și atentă nuanțare a dramei personajului ; am avut mereu impresia — deși intenția textului și a spec-

Scanned with OKEN Scanner

tacolului nu a fost aceasta — că principalul personaj din scenă era Vica. Grupul de invitați — jalnică sumă a penibilului social și moral — e interpretat cu convingere, dar adesea, cum am mai spus, cu tușe prea groase de Florin Gheuca, Constantin Constantin, Doru Atanasiu, Ligia Dumitrescu, Ioana Ene-Atanasiu. Romeo Bărbosu (Simiraș-tînăr) are momente de spontaneitate și farmec. El și mai ales Doina Iacob (Katy) evită cu abilitate tonul general și izbutesc cîteva momente de lirism și omenie care ne amintesc — în chip necesar — că pe lume există și oameni sănătoși și frumoși. Sigur că regizorul a simțit nevoia acestui mic punct luminos și l-a realizat cu simplitate și căldură. Mai apar în distribuție : Sică Stănescu (un admirabil profil de țăran), Laura Micu (O fată) și Mihai Drăgoi (Un paznic).

Spectacolul cu piesa lui Ovidiu Genaru a deschis onorabil stagiunea teatrului „Bacovia" ; aceasta este adevărata deschidere a stagiunii, în ciuda faptului că o altă premieră — nesemnificativă — avusese loc cîteva zile mai înainte. (1981)

Scanned with OKEN Scanner

PIESA STRĂINĂ

WILLIAM SHAKESPEARE : „Cum vă place“

Ultima prezență a lui *Shakespeare* pe scena ieșeană fusese în 1974, prin „Poveste de iarnă“ în viziunea Cătălinei Buzoianu. Și iată o altă regizoare, *Nicoleta Toia*, ne propune o întîlnire aici cu marele Will, prin intermediul comediei *Cum vă place*. Se află în acest gest, înainte de orice, o tentativă a direcției teatrului de a ridica ștacheta exigențelor repertoriale și de a menține prestigioasa casă a lui Alecsandri în circuitul înalt al valorilor.

Cum vă place (1599) își are punctul de plecare într-un roman de Thomas Lodge și, mai departe, într-o povestire atribuită lui Chaucer. Este elogiul libertății fizice și spirituale, al naturii și purității, puse în contrast cu atmosfera apăsătoare, viciată, încărcată de ură și persecuție de la palatul ducal. Evadarea numeroaselor personaje, pe care dramaturgul o... organizează, pare a fi propria-i evadare dintr-o experiență trăită, dintr-o lume care l-a sufocat și l-a învins ; remediul propus — natura, pădurea Ardenilor, unde totul e curat, onest, pur, unde cad toate îngrădirile sociale, unde rămîn necunoscute privilegiile și puterea banului, unde dreptul nu este încălcat de forță și inegalitatea nu mai are sens, unde se află — cum zice Kott — împărăția libertății și împărăția firii : a firii idilice, poetizate ; unde viața are un ritm tumultuos, unde totul capătă o dublă semnificație : una literală și una metaforică ; unde, „sufletele își redobîndesc ardoarea inițială“ (Pandolfi) și unde, în sfîrșit,

Scanned with OKEN Scanner

iubirea este o valoare absolută, fiind, în același timp, la voia întîmplării.

S-a spus că piesa se înrudește cu „Regele Lear" (prin similitudinea unor destine), dar ea ne amintește, de fapt — prin scenele de început —, suita întreagă de drame istorice, cu atmosfera lor densă, sufocantă ; după cum, prin substanța comică debordantă și subtil filtrată printr-o gîndire filosofică profundă, se alătură mai ales „Visului unei nopți de vară" și „Comediei erorilor". De asemenea, acuitatea exprimării, îmbinată cu comentarii muzicale, cu cîntece și dansuri revitalizează procedee ale commediei dell'arte.

Cum s-a descurcat regizoarea Nicoleta Toia în fața unui text atît de complex, solicitînd din atîtea direcții judecata și înțelegerea contemporană ? Dacă am spune : s-a descurcat bine, ar însemna că ne aflăm în fața unui spectacol deosebit de frumos și de interesant. Dar cum nu ne aflăm decît în fața unui spectacol de onestă lectură, răspunsul rămîne oarecum suspendat. Regizoarea și-a formulat miza principală plecînd de la ideea că piesa este, înainte de toate, o *parabolă filosofică*. Dar cum demonstrația dorită nu e rezolvată nici teoretic (vezi caietul de sală), ea nu ajunge nici pe scenă într-o imagine convingătoare, interesul spectacolului decurgînd doar din nota lui de comedie vivace, din realismul ironic și liric, în același timp, al imaginii generale, din pătrunzătoarea subtilitate a observațiilor asupra vieții și caracterelor, din agreabilul joc de-a v-ați ascunselea al îndrăgostiților, din încercarea de a edifica o „nouă și utopică cetate a soarelui" în plina de vrajă pădure a Ardenilor — toate acestea fiind direcții spre care regizoarea e îndemnată și forțată de text să meargă. Parabola filosofică vine abia în urma acestora și strecurîndu-se printre rînduri, menținînd o anume tensiune a gîndului, a judecăților și reflecțiilor asupra vieții, Jacques melancolicul și, în bună parte, Tocilă bufonul, fiind principalii purtători ai partiturii filosofice. În structura amîndorura se află cioburi de daltă din structura autorului însuși. Jacques, confruntîndu-se continuu cu lumea pe care a părăsit-o, e înțelept disprețuitor, mîhnit sarcastic,

Scanned with OKEN Scanner

filosof socratian, cu o înțelepciune și o maieutică fără menajamente — cum îl caracterizează Vito Pandolfi. „Domnul Melancolie“ (așa îl numește Orlando) e tot numai reflecții amare la adresa lumii pe care o refuză : „Îmbracă-mă în haină de bufon / Dar lasă-mă să-mi dau pe față gîndul / Și voi înzdrăveni atuncea trupul / Mîncat de boală-al păcătoasei lumi.“ Tot el socotea lumea o scenă și pe toți oamenii actori („Mai multe roluri joacă omu-n viață / Iar actele sînt cele șapte vîrste“). Tocilă, la rîndu-i, e necruțător, poate chiar mai sentențios și mai sarcastic decît Jacques ; în orice caz reflecțiile lui merg mai direct la țintă în haina lor de hîtroșenie și bizarerie. Cei doi interpreți ai acestor roluri, Sergiu Tudose (Jacques) și Petru Ciubotaru (Tocilă) se integrează cu inteligență în structura spectacolului, păstrînd o dreaptă măsură a reflecției în pasta viu colorată a întregului comediei. Sergiu Tudose izbutește mai ales în secvențele tăioase, care se potrivesc stilului său ascuțit și percutant. Aerul de melancolie îi lipsește însă, dihotomia sarcasm-melancolie depășindu-i, probabil, registrul. În schimb Petru Ciubotaru e la fel de vivace și de cuceritor și cînd e protagonist al secvențelor de pură comedie (excelentă e perechea pe care o face cu Silvia Popa — Audrey) și cînd bufonul său își confruntă inteligența și subtilitatea judecăților asupra lumii și vieții cu parteneri redutabili ca Jacques și Ducele.

Dominant în spectacol e sentimentul iubirii. El animă, tensionează, înfrumusețează lumea piesei. Integrată armonios naturii, această lume iubește cu o voluptate molipsitoare, pînă la nebunie, cum sugerează Shakespeare însuși (căci zice bufonul : „Toată natura, cînd se îndrăgostește, este atinsă mortal de nebunie“). Prin iubire toți eroii piesei ating sublimul ; chiar și cei răi sînt convertiți la bine prin iubire (Oliver, de pildă). Cuplul central, Rosalinda-Orlando, domină cu frumoasa lor poveste de dragoste, cu nesfîrșitul lor joc ațîțător și cuceritor ; povestea aceasta este mobilul întregii piese, vehicolul care poartă cu sine toată încărcătura de sentimente, de idei, de reflecții, de judecăți severe, de critici la adresa lumii. În spectacolul Nicoletei Toia, acest miez gustos

Scanned with OKEN Scanner

este bine reliefat. Cei doi interpreți ; Mihaela Arsenescu (debut pe scena ieșeană) — Rosalinda, și Mircea Dascaliuc — Orlando, au rezervele de puritate, de voluptate, de patetism, de vivacitate solicitate de text, fapt ce face ca întîlnirea lor în scenă să fie încununată de succes. Ni se propune o Rosalinda de o feminitate băiețoasă, sprințară fizic și spiritual, plăcută și delicată, purtînd travestiul cu aplomb. Mihaela Arsenescu — mergînd, parcă puțin împotriva ingenuității care-i este proprie, își controlează personajul prin inteligență și vigoarea talentului. Mircea Dascaliuc e un Orlando topit de iubire, învăluit de vraja naturii și a dragostei, sincer și patetic, sedus pînă la orbire de farmecul lucidei Rosalinda. Celelalte cupluri de îndrăgostiți completează pitoresc tabloul ; în special Silvius-Phebe, pereche în care se impune Emil Coșeriu printr-o compoziție de zile mari, cu totul nouă pentru stilul său, plină de haz, de culoare, de inventivitate. Despina Marcu îi răspunde adecvat, ciobănița Phebe fiind, după caz, arogantă cu naivitate și supusă cu umilință iubirii ei oscilante. Doina Deleanu (Celia) e o parteneră vioaie, agreabilă a Rosalindei, o pată de culoare care și-a găsit locul și intensitatea necesară în tabloul general. Cuplul pe care îl face, în final, cu Const. Avădanei (Oliver) e însă mai palid decît celelalte, desigur și datorită textului mai restrîns pentru ei. Debutul ieșean al lui Const. Avădanei așteaptă o confirmare în viitor.

Dintre ceilalți interpreți mai subliniem prezența lui Virgil Raiciu, Puiu Vasiliu, Gelu Zaharia, Virgiliu Costin. Mai șters și mai nesigur ca oricînd — Adrian Tuca în rolul păstorului Corin. Crispat și fals agitat Valeriu Burlacu (Ducele Frederick). De altfel, am fi dorit din partea regizoarei o mai severă supraveghere a interpreților, un efort de armonizare a stilurilor interpretative, distribuția cuprinzînd actori de formații și vîrste diferite care lasă să se simtă o lipsă de unitate nu o dată supărătoare.

Dar lipsa unității de stil e prezentă și în decorurile semnate de Const. Russu. Avem, pe de o parte, interioare de palat marcate de catifele grele și de oglinzi neutre, nepurtătoare de sugestii, neintegratoare de idei ; iar pe de altă parte avem decorul stilizat al pădurii Ar-

Scanned with OKEN Scanner

denilor unde domină frînghia, scările și trapezele ca la circ. Între aceste două realități ale imaginii scenice nu se poate găsi nici un acord ; ele sînt din spectacole diferite.

Un punct de rezistență al reprezentației îl constituie muzica *(Virgil Popescu)* care agrementează inspirat atmosfera de libertate, de frumusețe a vieții pe care o trăiesc palatinii surghiuniți și păstorii din codrii Ardenilor. Uneori am avut impresia că sîntem la operetă ; dar în general părțile muzicale ale spectacolului sînt reușite. Probabil că și acesta este un argument care atrage un public numeros, căci „Cum vă place" este un spectacol care... place. Cu toate neajunsurile lui, el umple un gol în repertoriul Teatrului Național, redînd scenei ieșene o dimensiune care trebuie să-i rămînă organică. **(1982)**

CALDÉRON DE LA BARCA : „Casa cu fantome"

Au trecut foarte mulți ani de cînd pe afișul Teatrului Național nu a mai apărut *Caldéron de la Barca ;* ne mai amintim vag imagini din „Doamna nevăzută" și „Alcadele din Zalameea". De aceea salutăm inițiativa regizoarei *Nicoleta Toia* de a fi venit cu un scenariu propriu după două lucrări ale clasicului spaniol *(Doamna fantomă* și *Casa cu două intrări e greu de păzit),* un amestec de personaje și situații realizat cu iscusință, astfel încît „noua" lucrare e un produs unitar și cursiv, păstrînd esența comediei caldéroniene, adică atmosfera de capă și spadă, fastul și luxul cadrului, tinerețea debordantă a protagoniștilor, intriga specifică unei comedii de dragoste cu numeroase peripeții, cu amețitoare schimbări de situații și de stări, cu qui-pro-quo-uri surprizătoare, totul învăluit într-un lirism cald, îmbinat cu umor subțire și cu un agreabil convenționalism care ne solicită bunăvoința, zîmbetul și, nu în ultimul rînd, acordul total. Tinerețea și pasiunea iubirii sînt molipsitoare în aceste comedii ale lui Caldéron și spectacolul ieșean le cultivă cu pricepere și gust, ideea rezultată în final, adică triumful iubirii, al frumuseții, al tinereții amintindu-ne suflul Renașterii : bucuria de viață, ruperea oricăror sta-

Scanned with OKEN Scanner

vili care se opun dragostei. Îmbinînd cele două piese și edificîndu-le scenic, Nicoleta Toia a înțeles exact și a respectat valorile textului în care „jocul zburdalnic între realitate și iluzie“ (Paul Alex. Georgescu) e dominanta spectacolului — care poartă și un titlu combinat din titlurile originare : *Casa cu fantome.* Regizoarea a restrîns mult textele : „...avînd în vedere stilul literar al epocii — barocul compoziției — textele trebuiau epurate de gongorisme, păstrîndu-se miezul lucrurilor, patosul pasiunilor, al aventurilor ; încărcătura limbajului făcea anevoioasă receptarea“. Spectatorul e liber să accepte sau nu o asemenea propunere ; realitatea *spectacolului* însă ne arată că ea este viabilă ; acesta comunică destul de convingător preocupările gîndirii umaniste a epocii care nu sînt formulate în cuvinte, în replici, ci sînt conținute în vitalitatea personajelor, în temperatura sentimentelor, în umorul subtil, în poezia prezentă la tot pasul, în hazul și buna dispoziție cu care sînt sfidate canoanele religioase ale Evului Mediu. Remarcînd aceste calități în spectacolul Nicoletei Toia, deducem, firesc, reușita lui.

O splendidă contribuție la această reușită are *Andreea Iovănescu,* autoarea decorurilor și a costumelor. Ea a avut, cum singură declara, de înfruntat contradicțiile dintre convenționalismul reclamat de epocă și gustul publicului pentru realismul imaginii scenice, apoi dintre multitudinea schimbărilor de decor cerute de bogăția acțiunii și necesitatea unei desfășurări scenice fluente. Andreea Iovănescu a găsit excelente soluții astfel că lucrarea ei scenică este nu numai funcțională, ci și deosebit de frumoasă, elegantă și adecvată ideilor și tonului spectacolului. Ea a soluționat inteligent cerințele epocii baroce așa fel încît să le și respecte în esența lor, dar să fie și utile unei montări moderne.

Există în acest spectacol o distribuție cu „piese“ de mare rezistență. E mai întîi Dionisie Vitcu, un *Calabazas* de mare substanțialitate comică ; actorul folosește o întinsă gamă de mijloace, de o originală subtilitate în caracterizarea personajului și în susținerea relațiilor cu celelalte personaje. Umorul produs de Dionisie Vitcu e robust și spumos, dar mai ales nu se derulează în sine,

Scanned with OKEN Scanner

ci numai în context, numai în slujba imaginii și tonului general al spectacolului pe care le potențează remarcabil. E, apoi, Mircea Florin, care poartă cu distincție figura îndrăgostitului Don Félix, șarjînd-o fin, privind-o cu ușoară ironie dar acordîndu-i și o caldă înțelegere și un foarte omenesc atașament. Actorul și-a gîndit bine, minuțios personajul și l-a întrupat cu eleganță. Perechea lui, Laura, interpretată de Monica Bordeianu, îi răspunde consonant, lirismul ei e cînd stăpînit, cînd exploziv, cînd duios : personajul are doza necesară de „etern feminin" pe care actrița știe să-l poarte pe scenă cu măsură și finețe. Celălalt cuplu : Lisardo și Angela, interpretat de Dan Werner și Mihaela Arsenescu — actori integrați de puțin timp colectivului ieșean — se achită cu multă conștiinciozitate de dificilele roluri, au farmec personal, prestația lor — ușor diferită ca ton de cea a ieșenilor de baștină — avînd ținuta artistică necesară ce tinde evident spre contextul general impus de aceștia. O foarte frumoasă compoziție face Virgil Raicu : Don Pedro e nu numai pitoresc, ci și suculent în condiția lui lirico-comică. Cele două subrete, Isabel (Doina Deleanu) și Beatriz (Constanța Lerca) au vioiciunea, buna dispoziție și agerimea necesare personajelor din această categorie. O notă în plus pentru Doina Deleanu — un adevărat spiriduș, plin de farmec și grație. Dan Aciobăniței e un Herrera pe cît de masiv pe atît de cuceritor, iar Gh. Marinca (Lelio) îl acompaniază cu umor reținut pe Virgil Raiciu în cele cîteva, puține, apariții.

„Casa cu fantome" e un spectacol foarte agreabil, de real succes la public. (1983)

DENIS DIDEROT : „Jacques fatalistul"

La Teatrul Național „Vasile Alecsandri" a văzut lumina rampei o interesantă dramatizare a celebrului roman al lui *Diderot Jacques le fataliste et son maître*. Îndrăzneața întreprindere s-a datorat regizorului *Dan Nasta*. Zic îndrăzneață pentru că romanul e complicat, stufos, cu o construcție modernă : tablouri fără cronologie, urmînd a fi ordonate de cititor la sfîrșitul lecturii,

Scanned with OKEN Scanner

roman în roman, personaje numeroase curgînd unele din povestirea altora ; procedeul „mise en abyme", socotit foarte modern, a fost folosit intens de Diderot. Organizarea pentru scenă a unui material atît de vast și de alambicat era o sarcină grea. Dan Nasta a reușit totuși să-l disciplineze dramaturgic — firește, cu prețul unor mari renunțări, — lăsînd la o parte, adică, fapte, personaje, idei. Cel mai important personaj părăsit în procesul dramatizării este Căpitanul, în jurul căruia se țes, în roman, foarte multe fire și se dezvoltă pasaje de adînc interes, cu valoare filosofică și umană. Sigur că un roman nu poate ajunge întreg într-un spectacol, așa încît, dacă acceptăm dramatizarea lui, înseamnă că ne-am asumat deja riscul de a-l privi doar din anumite unghiuri. Ceea ce s-a și petrecut. Regretînd deci lipsa unor pagini care ne-au făcut nu numai deliciul lecturii, ci ne-au dat măsura adîncimii gîndului, profunzimii meditației filosofice asupra lumii — trăsături atît de caracteristice marelui iluminist — am privit și primit cu interes ceea ce s-a concretizat în spectacol. Ne-am lăsat purtați de Jacques și de stăpînul lui în lunga lor călătorie și am asistat la peripețiile, dar mai ales la discuțiile lor nesfîrșite despre amor, despre galanterii picante, despre viață, despre libertate, etc. Ne-a încîntat pansivul valet Jacques, plin de vervă și paradoxuri, filosof și pișicher, limbut exuberant și ezoteric în același timp — un personaj complex și cuceritor, baroc în conversație, aducînd ecouri din Rabelais, Cervantes (Sancho Panza) și Sterne (caporalul Trim din „Tristram Shandy").

Jacques își povestește mereu iubirile, dar mereu deviază din cauza incidentelor intervenite în timpul călătoriei, astfel încît imaginea epocii se lărgește, se amplifică, se deschide asupra a numeroase alte realități. Jacques e foarte înșelător ca personaj : marea lui volubilitate, plăcerea de a povesti picanterii, întîmplări amoroase, snoave, și de a participa la evenimentele cotidiene ușoare, de han, ne-ar putea face să nu observăm — la o vizionare superficială — că sub toate aceste aparențe se află sentințe pline de înțelepciune ; în versatilitatea lui continuă, în gustul și mania paradoxului, în abilitatea cu care maschează panseuri originale tăioase, în impre-

Scanned with OKEN Scanner

vizibilitatea comportamentului și limbajului îl descoperim de fapt pe însuși Diderot, căci multe din ideile exprimate de Jacques sînt dintre cele mai dragi enciclopedistului.

Jacques nu este un fatalist în adevăratul înțeles al cuvîntului ; e mai curînd un determinist. Actele sale îi contrazic mereu teoriile. Binele și răul ar fi — după teoriile lui — simple cuvinte, dar în fapt el vorbește despre egoism și indiferență și se ridică împotriva oamenilor nedrepți. Inima se opune continuu teoriilor. Din instinct crede în bunătate, în generozitate și protestează împotriva răului.

Autor total al spectacolului (semnînd dramatizarea, regia, scenografia și ilustrația muzicală) Dan Nasta a făcut un adevărat tur de forță cu rezultate mulțumitoare. Spectacolul (prea lung, dar cum putea să fie scurt, dată fiind bogăția romanului dramatizat ? !) este alert, viu colorat, agreabil. Licențele de limbaj, abundente, nu depășesc totuși o anume bunăcuviință. Ni s-au părut excesiv de sărace și funcționînd greoi decorurile primului tablou. Interpreții sînt, cei mai mulți, bine distribuiți și joacă frumos, cu mare disponibilitate, cu plăcere chiar. Petru Ciubotaru, în rolul titular, s-a întîlnit fericit cu o partitură care și-l asumă fără rezerve, fiind scrisă parcă pentru el. Actorul se confundă cu personajul în vervă, subtilitate, versatilitate ; personajul său e plăcut în aparențe și tăios, acid, mușcător sub primul înveliș al măștii ; e superficial, libertin, paradoxal la vedere și pansiv, înțelept, sceptic în structura lui intimă. Este pentru Petru Ciubotaru un succes care se adaugă într-un palmares ce s-a îmbogățit substanțial în ultimele stagiuni. Sergiu Tudose, cu calitățile sale scenice atît de frecvent probate, îl însoțește permanent, cuplul fiind bine conjugat, cu determinări reciproce de foarte bună profesionalitate. Saul Taișler (Autorul) îndeplinește cu aplomb misiunea dificilă a comperajului, făcînd mereu legăturile necesare între personaje și între scenă și spectatori. Carmen Barbu o înzestrează pe Hangiță cu verva și culorile care-i stau bine, amintind succesele-i de altădată în roluri similare. Violeta Popescu (Marchiza) și Valentin Ionescu (Marchizul) alcătuiesc un cuplu elegant, jucînd

Scanned with OKEN Scanner

curat, în stilul comediei clasice franceze. Adina Popa (D-na D'Aisnon) și Mihaela Arsenescu (D-ra D'Aisnon), Doina Deleanu (Denise), apoi Gh. Marinca (Țăranul) și Constanța Lerca (Țăranca), Adrian Tuca (Felcerul), Liana Mărgineanu (Jeanne), Valeriu Bobu (Hangiul), Virgil Raiciu (Magistratul) ș.a. completează o distribuție amplă și în general corectă.

Spectacol colorat și picant, „Jacques fatalistul" se vizionează cu plăcere. (1982)

FRIEDRICH SCHILLER : „Don Carlos"

De la „Intrigă și iubire" (1953, reluată în 1955) pînă la această recentă premieră cu *Don Carlos* scena ieșeană nu a mai avut nici o... întîlnire cu *Schiller*. Este meritul actualei conduceri a teatrului care și-a pus în programul său ideologic-estetic o considerare mai atentă a marilor valori ale literaturii universale și naționale. Fără îndoială, avem a face cu o idee — pe care unii o trecuseră în plan secundar, dacă nu chiar o părăsiseră — despre profilul și misia marilor scene ale țării.

Don Carlos (1787) ocupă un loc central în opera lui Schiller, fiind lucrarea cea mai caracteristică pentru perioada de creație a poetului, în care interesul pentru problematica istorică se împletea cu preocupări filozofice de clară orientare iluministă, în ciuda spiritului „Sturm und Drang" aflat încă în plină vigoare și care își subsuma celebrele drame germane ale libertății : „Emilia Galotti" de Lessing, „Egmont" de Goethe ș.a. Deschiderea lui Schiller spre unele ecouri din Montesquieu și Rousseau — mai ales cele referitoare la ideea de libertate ca idee umanitară legată de calitatea morală a fiecărui om — este socotită de unii exegeți ca „o intuiție de sincretism european" (Ion Zamfirescu), în timp ce alții (Tudor Vianu, de pildă) o consideră drept influență iluministă directă.

Tema acestei drame a mai fost tratată pînă la Schiller. Cu circa 170 de ani mai devreme, în Spania, face vîlvă „El Principe Don Carlos" de Diego Jiménez de Enciso, iar în Anglia, post-elisabethanul Thomas Otway scrie

Scanned with OKEN Scanner

tragedia în versuri rimate „Don Carlos“ (1676), inspirat (ca și italianul Vittorio Alfieri pentru drama „Philippe“ 1783, din romanul *Don Carlos* al lui César Vischard abate de Saint Réal). Contemporanii lui Schiller au căutat legături între aceasta din urmă și poemul dramatic schillerian, cel mai sensibil punct de contact dintre ele fiind socotit caracterul generos, firea devotată a Marchizului de Posa. Nu s-a observat însă suficient că scriitorul german ridică personajul mult peste aceste calități, îmbogățindu-l în sensul gîndirii sale filozofice și idealurile sale de libertate. Nici nu are importanță dacă personajul real, din istorie, credea cu adevărat în idealurile cu care îl înnobilează Schiller sau dacă — așa cum presupunea criticul german Franz Mehring — sub aparența acestor idealuri și a fidelității față de infante urmărea în ascuns zdruncinarea puterii regelui în folos propriu. Important este că, prin el, Schiller face să circule ideile care îl animau. „Nu vrei decît să-ți salvezi idealurile de care ești îndrăgostit !“ îi reproșează un contemporan, Körner, respingînd ideea că De Posa ar fi putut avea calitățile ce i le atribuie scriitorul. În spectacolul semnat de regizorul Dan Nasta sînt refuzate clar aceste opinii, personajul păstrîndu-și nealterată identitatea schilleriană. Deși ax al întregii țesături dramaturgice (el este singurul personaj care circulă nestingherit în spațiul celorlalte personaje principale — Don Carlos, Regele Filip, Regina Elisabeta, Prințesa de Eboli — legîndu-le, ajutîndu-le să se interfereze), Marchizul de Posa are o prezență ponderată în economia spectacolului, este o existență discretă, la asta contribuind interpretarea în semitonuri pe care i-o dă actorul Emil Coșeru. Un critic scria undeva că nici cei mai buni actori distribuiți în rolul lui Don Carlos nu izbutesc să-l impună pe acesta ca erou principal, el fiind mereu umbrit de Marchizul de Posa. Cred că Dan Nasta a reușit să schimbe acest raport și să-i dea lui Don Carlos greutatea de erou titular, chiar dacă el se află permanent sub consiliul marchizului. Un interpret tînăr, Mircea Dascaliuc, căruia îi vin bine elanul, patosul romantic filtrat prin sensibilitatea modernă, tiradele reduse la esență (căci regizorul a operat reducții în text, tocmai în sensul debarasării lui de încărcătura verbală greu suportabilă pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru spectatorul de azi), un interpret capabil să-și asume fără rezerve datele și convingerile personajului, a făcut, sub bagheta de maestru a regizorului, să treacă în prim-plan ființa eroului său. Mircea Dascaliuc l-a întruchipat pe Don Carlos exact așa cum scria el însuși în caietul de sală : „Don Carlos este un înflăcărat, un virtuos, (care) are voluptăți superioare, gusturi aristocratice, este avîntat și crîncen, este o stare de spirit, o flacără vie mereu în bătaia vîntului care se numește Iubire, Pasiune și Datorie în fața istoriei". Actorul a înțeles că pentru a-l realiza astfel e nevoie de un comportament scenic, de o gestică și o vorbire cu totul speciale, de o susținere a stărilor eroului fără echivoc pe toată durata spectacolului. Și înțelegînd, a găsit mijloacele și forța (mai puțin dicția) să-l întruchipeze astfel. Este un succes care îi marchează favorabil începutul carierei. A făcut bine Dan Nasta apăsînd accentul asupra personajului titular și înzestrîndu-l cu discreție pe De Posa, deși acesta e purtătorul de idei al piesei ? Cred că da, căci schimbările de accente s-au făcut inteligent, cu măsură, astfel încît triada fundamentală a piesei (iubirea, prietenia, pasiunea libertății) se afirmă cu claritate, iar personajul titular — mai spectaculos, mai dramatic prins în contradicțiile dintre iubire și datorie — e, în scenă, un ferment dinamic, un punct irezistibil de atracție atît pentru cei din interiorul spectacolului, cît și pentru public. Foarte interesant personaj este Filip al II-lea, regele Spaniei, interpretat de Sergiu Tudose (creație de maturitate, unitară, foarte expresivă și echilibrată). A avut sau nu Schiller în vedere sugestiile tragediei lui Thomas Otway care îl apropiau pe rege de Othello, un Othello mai puțin generos și mai crud ? Este posibil. În orice caz interpretarea lui Sergiu Tudose trimite discret spre o asemenea sugestie, fără ca personajul său să rămînă la aceasta. Căci Filip al II-lea e înainte de toate simbolul puterii, al absolutismului monarhic și ecleziastic, un rege crud care oprimă orice voință și orice dorință care nu sînt ale sale. În interpretarea lui Sergiu Tudose răutatea, cruzimea, închistarea în principii dure sînt întoarse împotriva personajului însuși, apăsîndu-l, gîrbovindu-l. Filip poartă parcă pe umeri o povară prea grea care-i îndoaie picioarele și-i arcuiește spatele, povară

Scanned with OKEN Scanner

care se simte și în interiorul personajului. Îi rămîne, totuși, peste aceasta, o ținută regală ce se conjugă cu voința-i tăioasă care neagă orice mișcare liberă a sufletului, orice ideal uman de autodeterminare.

Întreaga distribuție se supune ...cu personalitate rigorii clasice a piesei care le cere actorilor o tehnică deosebită a declamației, o anume ținută scenică „în formatul măreției", cum zice regizorul în caietul de sală, pretinzîndu-le, apoi, „gesturile patetismului sculptural", „o *dezlănțuire măsurată* (a romantismului), în luciditatea modernă". Am reținut în acest sens — în afară de actorii deja citați — pe Violeta Popescu și Cornelia Gheorghiu în cele două roluri feminine principale, Elisabeta și, respectiv, Prințesa de Eboli, apoi pe Teofil Vâlcu în Ducele de Alba (deși ni s-a părut ușor precipitat), Marcel Finchelescu (Contele de Lerma), Florin Mircea (Marele Inchizitor), Adina Popa (Marchiza de Mondecar) ș.a.

Excepțional decorul semnat de *Constantin Russu* : interioare de palat auster, culoare și uși înalte, marmoră rece, severă, cu triste reflexe cenușii ; o impunătoare stemă regală domină întreg spațiul ; totul se află închis între ziduri puternice, striate de zăbrele metalice. Această construcție scenică slujește foarte bine ideii regizorale de „monumentalitate ca stil în perspectivă tragică".

„Don Carlos", spectacolul semnat de regizorul Dan Nasta, ridică stacheta calitativă a stagiunii, punînd în valoare colectivul artistic al teatrului pe coordonate care-i sînt proprii și care n-au mai fost cam de mult sensibilizate la asemenea cotă artistică. (1980)

FRANK WEDEKIND : „Deșteptarea primăverii"

Foarte puțin cunoscut și aproape nejucat la noi, *Frank Wedekind* este totuși un nume de rezonanță în dramaturgia europeană, stînd alături de mari creatori — ca Shaw, Pirandello, Claudel — care au definit (cum zicea Alice Voinescu) fizionomia epocii noastre și care s-au străduit să descopere chipul culturii contemporane și să-i schițeze profilul caracteristic.

Scanned with OKEN Scanner

În dramaturgia germană, Wedekind se înscrie în linia novatorilor și incomozilor Lenz-Grabbe-Büchner, particularitatea lui stînd în caracterul de punte între impresionismul romantic și expresionism, concretizînd în planul artei mutațiile valorice din sfera filosofiei de la cumpăna veacurilor XIX și XX. Cea mai bună exegetă a sa din România, Alice Voinescu, subliniază că Wedekind a anticipat atitudinile și ideile vitale ale vremii noastre prezentîndu-le nu numai cu vehemența unui precursor, dar și cu limpezimea unui pedagog luminat. Obsesia lui a fost lupta pentru redeșteptarea morală a omului modern. În acest scop a atacat cu asprime conformismul și rigiditatea conștiinței sociale, morala burgheză încremenită în principii oarbe. Dar, deși socotit un răzvrătit — tratat toată viața ca atare — Wedekind n-a urmărit dărîmarea ordinii burgheze, ci a atacat-o doar în măsura în care a socotit-o „un tipar cultural prea strîmt care nu îngăduie să trăiască decît mediocrități standardizate".

Spirit iconoclast, dramaturgul pledează pentru profunda și autentica reumanizare a omului, ideal la care nu se poate ajunge decît prin coliziunea dramatică dintre natura umană și convențiile sociale. „Nici azi — scria Alice Voinescu în urmă cu un sfert de veac, dar ideea ni se pare încă actuală — nu se recunoaște îndeajuns titanica sa trudă de a mîna întreg elanul vieții omenești înspre spiritualitate și nu se prețuiește încă, la dreapta sa măsură, idealismul adînc al acestui autor, care cere umanizarea din temelie a ființei omenești. Publicul, oprindu-se încă și azi la suprafața subiectelor tratate, le sărăcește încă de adevăratul lor sens".

Piesa cea mai caracteristică perioadei de tinerețe a dramaturgului — *Deșteptarea primăverii* (scrisă în 1891, la vîrsta de 27 de ani), opțiune repertorială excelentă, autentic act de cultură al teatrului Național „V. Alecsandri" — secția Suceava, este prima lucrare de valoare în care dramaturgul atacă tarele ordinii burgheze, imoralitatea în primul rînd, filistinismul, incomprehensiunea față de manifestările firești ale ființei umane, pe care aceasta le judecă prin prisma deformată a unei morale imuabile. Piesa e, în același timp, un imn înălțat vieții, frumuseții sentimentelor, misterului ființei umane,

Scanned with OKEN Scanner

vîrstei tuturor exploziilor — trupești și spirituale —, pubertății și adolescenței. Un puternic fior poetic, vibrat de tragedie, străbate opera ; inevitabila ciocnire dintre trăirile firești ale primăverii ființei și rigiditatea educației duce la adevărate catastrofe, la pierderi de vieți nevinovate — victime ale necunoașterii, ale pruderiei mamelor, ale severității uscate a educatorilor, ale lașității generale a societății. Eroii lui Wedekind sînt puberi de 14—15 ani care, tulburați de tainele trupului, trăiesc dureros — fetele sentimental, băieții metafizic — imposibilitatea de a înțelege ce se petrece cu ei. Mamele, speriate de o morală austeră și de o falsă virtuozitate, nu îndrăznesc să le dezvăluie nimic din ceea ce știu, educatorii confundă comportările adolescentine cu necuviința, iar cărțile, tratatele, dicționarele la care, înfrigurați, recurg băieții, nu dau răspunsuri la chinuitoarele lor întrebări. De aici, disperarea, care îi împinge pe unii spre sinucidere (Moritz Stiefel), sau naivitatea pură care-i duce pe alții la greșeli ireparabile, cu final tragic (Wendla). Dramaturgul tratează tema cu sarcasm, dar și cu o autentică poezie, „Deșteptarea primăverii“ fiind cea mai poetică dintre lucrările sale. „Chipul frumos și tragic al adolescenței tulburate și impetuoase se profilează cu chipul primăverii...“ notează Alice Voinescu. Subintitulată „o tragedie a copiilor“, piesa a făcut epocă, cunoscînd 26 de ediții în 20 de ani și fiind reprezentată în numeroase variante scenice după 1906, cînd a avut loc premiera absolută. Wedekind nu-și ascunde scopul imediat : „...am încercat să transpun poetic problema pubertății. Am căutat să dau educatorilor, părinților și profesorilor sugestii pentru o atitudine mai umană și rațională“.

Spectacolul realizat de regizoarea *Cristina Iovița* (absolventă IATC, 1984) lasă o puternică impresie de act artistic bine gîndit, unitar ca expresie și emoționant prin semnificații. Trebuie spus mai întîi că el nu se desfășoară într-un cadru scenografic creat ad-hoc ; scenografia *face parte* din „ființa“ spectacolului (lucru firesc, dar care se întîmplă destul de rar). Poezia primăverii, a vîrstei adolescentine, frumusețea aspirației acesteia, exploziile tainice din ființa umană chemată la viață, bucuria care cîntă atît de armonios în trupul Wendlei rimează cu imen-

Scanned with OKEN Scanner

sitatea senină, de un albastru celest, a fundalului, se încorporează acestuia. Dureroasele căutări, imposibilitatea înțelegerii misterului ființei, ciocnirea dură cu aprehensiunea părinților și cu severitatea rigidă a educatorilor au corespondențe în lemnul negru, aspru al pardoselii în care se deschid trape ca niște capcane periculoase. Două albe figuri geometrice, care domină centrul imaginii, lasă mai întîi loc unei lecturi la îndemînă, putînd fi socotite semnele preocupărilor școlare intense ale eroilor ; ele trimit însă mai adînc în substanța piesei, dînd, de fapt, cheia spectacolului ; simbolistica lor (masculin-feminin) urmează de aproape ideile și sentimentele eroilor, iar mișcarea lor — o glisare pe verticală — însoțește dinamica trăirilor acestora. Socotind scenografia remarcabilă ca idee și imagine, sîntem de acord cu observația criticului N. Barbu că ea uniformizează oarecum mișcarea actorilor. Un efect neplăcut produc intrările și ieșirile prin lojile actorilor. Dar toate acestea sînt aspecte secundare.

Cristina Ioviță a citit piesa cu acuitatea regizorului modern, realizînd un spectacol tensionat, dinamic, bine stăpînit în toate compartimentele. Ideile dramaturgului transpar limpede, însoțite de comentariul, de privirea artistului de azi, care are în vedere sensibilitatea spectatorului contemporan. Sînt convingătoare și, adesea, emoționante atît poezia, cît și fiorul tragic conținute de imaginea scenică, filtrate prin sensibilitatea tinerilor și talentaților actori. Regizoarea a urmărit, se observă, și exegeza asupra operei lui Wedekind, punctul ei de vedere, influențat, nu odată, de aceasta, reușind totuși să se impună. A temperat excesele, gesturile exagerate ; a ținut seama că piesa e, totuși, un produs al romantismului, trecînd ușor peste sugestiile expresioniste (vag descifrate în scena cimitirului) ; a subliniat ironia și sarcasmul, dar a ratat încercarea de grotesc și caricaturizare (scena din cancelarie). Patetismul textului a cîștigat-o cel mai mult, urmînd, probabil, și opiniile avansate de Alice Voinescu în acest sens. Caracteristică e scena dintre Wendla și mama ei. Zice Alice Voinescu : „Ea (Wendla) cere mamei să-i explice minunea maternității, fremătînd ca de o presimțire ; e atît de stăruitoare, încît mama, care ar

Scanned with OKEN Scanner

dori să nu vadă în neliniștea fetei decît o curiozitate prematură, totuși nu poate să nu se înfioare. Scena e plină de un adînc patetism, ce izvorăște nu numai din palpitarea adolescentei, dar și de spaima în fața Misterului a bietei femei rutiniere". Scena — de altfel excelent realizată și regizoral și actoricește — este exact transpunerea în imagine a acestei fraze. Nu-i un reproș. Cercetarea exegezei e oricînd un fapt util, mai ales pentru artistul tînăr.

O foarte bună impresie ne-au făcut actorii (pe cei mai mulți îi vedem pentru prima dată), mai întîi ca ansamblu bine sudat, armonios, iar apoi ca individualități. Într-un rol foarte dificil, Moritz Stiefel — adolescentul ultrasensibil, aproape feminin, visătorul copleșit de realitate, chinuitul de întrebări tulburi — a apărut Cristian Rotaru — o adevărată revelație. Puternic interiorizat, febril, surprizînd cu finețe labilitatea psihică, obsesiile, neliniștile, spaima în fața misterului existenței, eroul lui Cristian Rotaru e o prezență scenică puternică, vie, colorată între luminos și sumbru. În scena cimitirului, actorul schimbă registrul, personajul lui apărînd maturizat (prin moarte), sigur pe el, cinic, mîndru în solitudinea lui departe de lumea care nu l-a înțeles. Mioara Ifrim, în rolul Wendlei, surprinde cu bune și sigure mijloace starea de puritate, ingenuitatea, exuberanța primăvăratică a fetei însetate de viață, tulburată de tainele trupului, înfiorată de dorința de a ști, de a cunoaște. Actrița trăiește credibil presimțirile, parcurgînd în crescendo o gamă de stări cu deznodămînt tragic. Bogdan Gheorghiu e un Melchior cu bogat registru sufletesc; personajul întruchipat are aspirații superioare, vrea să înțeleagă nu numai înfiorările trupului, ci și ale spiritului, aspiră la armoniile cosmosului. Mai lucid, el reușește să evite catastrofa și să se salveze de la moartea spre care îl cheamă Moritz. Prin Melchior, scriitorul optează pentru viață. Actorul întruchipează exact tipul tînărului însetat de cunoaștere, iscoditor, înzestrat cu deosebită inteligență care, uneori, se poate, totuși, rătăci ușor.

Roluri deosebite în economia spectacolului au mai interpretat: Carmen Tănase (D-na Gabor), cu eleganță și plasticitate, dar și cu ușoare exagerări de gesturi și

Scanned with OKEN Scanner

tonuri în scena scrisorii către Moritz ; Ada Gârțoman (D-na Bergman), cu sobrietate și autentice înfiorări dramatice ; apoi Adi Carauleanu, Const. Florea, Adrian Păduraru asupra jocului (foarte bun) al cărora nu putem stărui, din păcate. Notă ușor discordantă — fără stridențe, însă — au făcut doar Marina Ștefanache (Martha) și Pușa Darie (Ilse).

„Deșteptarea primăverii" este un bun spectacol al scenei sucevene, cu remarcabile virtuți educative și estetice. El a fost excelent primit de publicul ieșean al premierei, care a aplaudat cu generozitate aproape fiecare final de scenă, răsplătind astfel nu doar tinerețea realizatorilor, ci autentica lor dotare și ținută artistică. (1985)

MAXIM GORKI : „Copiii soarelui"

Foarte rar au fost prezente pe scena ieșeană piese de Gorki : „Azilul de noapte" în 1904, „Dușmanii" în 1951—52 (istoricii teatrului ar putea descoperi poate și altele, între acești ani), iar acum, iată, o regizoare tînără, *Sorina Mirea* abordează o lucrare gorkiană din perioada de început a dramaturgului : „Copiii soarelui". Fără a fi printre cele mai izbutite texte dramatice (autorul singur o recunoaște, cum vom vedea mai jos), piesa e străbătută de un profund umanism, fiind în același timp o privire pătrunzătoare asupra unei perioade de criză (politică și socială) a societății ruse de la începutul acestui secol. Deruta intelectualului mai ales, ruptura sa de solul realităților epocii, aspirațiile către ideaiuri abstracte și, de aici, conflictul inevitabil cu reprezentanții concretului social, aceasta este în principal substanța dramatică a „scenelor" gorkiene. Gorki însuși mărturisește : „Intuirea tulbure a rupturii sufletești a intelectualității — ca element rațional — de stihia poporului m-a urmărit, mai mult sau mai puțin insistent, toată viața... Treptat intuiția a trecut în presentimentul unei catastrofe. În 1905, cînd eram închis în fortăreața Petropavlovsk, am încercat să prelucrez această temă într-o piesă nereușită, *Copiii soarelui*. Vîltorile, mișcările, tulburările anului 1905

Scanned with OKEN Scanner

se simt puternic în atmosfera piesei, spaimele și deruta unor personaje sînt urmările directe ale „spectacolului" tragic din „duminica sîngeroasă". Nimic însă nu demonstrează, în „Copiii soarelui", că am avea în față o concepție clară despre revoluție. Dimpotrivă : intelectualii din piesă n-au nici o idee despre prefacerile care se aflau atît de aproape ; ei se combustionează cu idei vagi despre destinul solar al omului (Protasov) sau despre misiunea — mai exact despre lipsa misiunii — artei (Vaghin). La rîndul lor, nici exponenții claselor de jos nu înțeleg ce se petrece cu ei : trăiesc o stare tulbure de nemulțumire, au un cețos sentiment de revoltă, dar numai atît. De aici starea de tragicomedie pe care regizoarea Sorina Mirea nu a ezitat s-o sublinieze în spectacol, ea găsind astfel singura cheie în care textul putea fi tratat în momentul de față. În efortul de a realiza un spectacol unitar, cu tensiune dramatică alimentată din interior, regizoarea n-a putut salva în întregime reprezentația de la monotonie și lungimi greu de suportat. Liantul ideii regizorale a înlăturat cezurile dintre „scene" și acte, rezultatul fiind o cursivitate pe care în plan exterior au minat-o ușor decorurile *Andreei Iovănescu ;* zic în plan exterior pentru că actorii se împiedică adesea în pînza întinsă peste tot. Ar fi însă nedrept să nu-i recunoaștem scenografei meritul de a fi concretizat în decoruri (la care s-au adăugat armonios costumele *Saftei Șerbu)* o sugestivă metaforă a stării morale a lumii aduse pe scenă. Finalul piesei lui Gorki e incert și amenințat de platitudine. Încercînd să evite această deficiență, Sorina Mirea a căutat o imagine cu valoare de simbol, figurînd acea corabie cu oameni cutezători la prora, înfruntînd marea învolburată și cutezînd spre soare. Metafora, așa cum ne-o prezintă spectacolul, mai sugerează și alte idei, între care relația dintre violența anarhică și omul gînditor dar lipsit de capacitatea acțiunii. În sfîrșit, finalul creat de regizoare poate fi discutat, poate fi primit sau refuzat de spectator ; ceea ce mi se pare demn de interes este însă faptul că el conține un gînd, este rezultatul unei atitudini creatoare, condiție fără de care regizorul modern nu se poate prezenta în fața unui text dramatic.

Scanned with OKEN Scanner

Dionisie Vitcu e un Protasov cuceritor — amestec de pasiune (pentru știință) și naivitate, absență, plutire nesigură de om slab în viața socială și familială ; egoist și generos — fără a-și da seama nici de una nici de alta, el trăiește pentru experiențele lui științifice, ține discursuri despre frumusețea omului și despre superbul său destin, dar strigă mereu dădaca în ajutor, ca un copil expus tuturor loviturilor vieții. „În toată figura lui e ceva copilăresc, neputincios și fermecător de sincer" zice autorul. Vitcu a dat măsura exactă a acestui complex personaj, victimă a neputinței de a-și înfige picioarele în sol și de a da un sens mai exact existenței și căutărilor sale. Cornelia Gheorghiu a interpretat cu forță dramatică un rol greu : Liza e bolnavă nu numai de nervi, ci și de spaime pe care ceilalți încă nu le-au descoperit ; ea a fost martoră la „duminica sîngeroasă", a înțeles cît de puternică este ura mulțimii dezlănțuite. Drama Lizei este drama însingurării, a neputinței de a iubi sub amenințarea nesiguranței și a urii. Sergiu Tudose (Cepurnoi) a parcurs și el o partitură complicată : o iubire neîmpărtășită, o chinuitoare conștiință a inutilității, a nesiguranței împing eroul la sinucidere. Actorul a comunicat cu putere drama înăbușită a personajului. O dramă înăbușită (reliefată cu finețe de Violeta Popescu) trăiește și Elena, soția lui Protasov. Teofil Vâlcu schițează în linii exacte superficialitatea lui Vaghin. Personajului i-au rămas, încă, cred, unele taine nedescoperite. Excelent crochiu realizează Ion Chelaru, deslușind cu abilitate psihologia lăcătușului Egor. În evoluția tînărului actor acest rol e un serios pas înainte care-l recomandă ca bun analist, interpret (cu tente de pitoresc ponderat) al rolurilor cu psihologii concentrate în spații mici. Despina Marcu (Melania) înaintează și ea cu siguranță spre primplanul scenei ieșene. Volubilitatea care o caracterizează îi vine bine personajului din acest spectacol. Pentru viitor însă așteptăm o mai mare diversificare a gamei de mijloace. O bună compoziție realizează Silvia Popa (Antonovna) cu economie în gesturi și vorbe. Constanța Lercă (Fima) are vioiciune și culoare (poate prea multă mișcare și excese vocale), Puiu Vasiliu, Saul Taișler, Gelu

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia, Al. Blehan, Adrian Tuca, Antoneta Glodeanu completează distribuția. Muzica lui *Vasile Spătărelu* face sublinieri iscusite și contribuie la densitatea atmosferei. (1980)

JAROSLAW IWASZKIEWICZ: „Vara la Nohant"

Relațiile de prietenie și schimb cultural-artistic dintre Teatrul Național din Iași și omonimul său din Lublin (R. P. Polonă) continuă să se concretizeze printr-o colaborare ambivalentă demnă de atenție; cea mai recentă dovadă e spectacolul realizat la Iași de regizorul *Josef Slotwinski* cu piesa lui *Jaroslaw Iwaszkiewicz Vara la Nohant* — o poetică evocare a celebrei prietenii dintre Chopin și George Sand. Nu știm dacă scriitorul polonez — cunoscut la noi ca remarcabil prozator, dar nu și ca dramaturg — a folosit, în documentarea pentru această piesă, cartea lui André Maurois „Lélia ou la vie de George Sand" (Hachette, 1952), carte în care scriitorul și eseistul francez, bazat pe un vast material documentar, (în special scrisori și jurnale), schițează profilul scriitoarei, reușind să corecteze multe din ideile malițioase care circulau, în epocă și mai încoace, pe seama originalei doamne de la Nohant. Faptul că el însuși e maliții os — regizorul (care, după propria-i mărturie, a discutat adesea cu autorul despre această piesă) preluîndu-i cu fidelitate opinia — ar îndemna spre concluzia că Iwaszkiewicz n-a cunoscut cartea lui Maurois sau, dacă a cunoscut-o, n-a ținut seamă de unele precizări fără echivoc ale confratelui său francez. Iwaszkiewicz și, după el, regizorul Slotwinski susțin ideea că geniul lui Chopin s-a izbit, la Nohant, de latura brutală a vieții. „În *Vara la Nohant* — zice regizorul — pe primul plan sînt oameni amorali, fapte amorale, e proza vieții, e banul, lipsa de omenie, de sentimente familiale, șapte păcate capitale". Întrebat dacă nu cumva piesa deformează imaginea lui George Sand (Aurore Dupin baroană de *Dudevant* și nu Aurore *Duvenant* cum apare, de trei ori, în caietul de sală), regizorul răspunde că dramaturgul a tratat personajele istorice în spirit realist. Cea mai nedreaptă remarcă la

Scanned with OKEN Scanner

adresa lui George Sand e aceea că nu l-ar fi înțeles pe Chopin, că nu prețuia muzica în general. Replici repetate se referă la aceasta, iar Josef Slotwinski, în caietul de sală, face afirmații exprese în acest sens. André Maurois însă aduce dovezi irefutabile în apărarea compatrioatei sale. (Chopin) „a făcut lucruri încîntătoare de cînd e aici" scria ea într-o vară după ce Chopin compusese Sonata în si bemol minor, două Nocturne și trei Mazurci. „George era o *ascultătoare fină*. Ajungînd să-l cunoască atît de bine, îl înțelegea la fel cum se înțelegea el însuși, și ascultîndu-l cîntînd, ea își urmărea viața interioară, viața tăinuită tot timpul și a cărei singură expresie misterioasă și nedeslușită era muzica lui" precizează Maurois. Chopin însuși nota în jurnalul său : „Ochii Aurorei sînt încețoșați. Nu strălucesc decît atunci cînd cînt ; atunci lumea e luminoasă și frumoasă. Degetele mele alunecă ușurel pe clavir, pana ei zboară pe hîrtie. Ea poate să scrie ascultînd muzică..."

În chip firesc, Iwaskiewicz alege pentru piesa sa un moment dramatic din relația George Sand-Chopin : despărțirea. Casa în care compozitorul a trăit nouă ani, în mijlocul unei familii minate de multe contradicții, casa în permanență aglomerată de musafiri, i-a devenit insuportabilă, cum insuportabili îi erau unii membri ai familiei, în special practicul și lingușitorul Maurice, fiul scriitoarei. Momentul despărțirii e pregătit, dramaturgic vorbind, de o radiografie minuțioasă și malițioasă a vieții familiei de la Nohant, în general dominată de realismul cotidian al vieții, roasă de intrigi, de ambiții, de interese. Sigur că dramaturgul a dorit să sublinieze fără echivoc contradicția dintre această lume obișnuită și măreția geniului. Sub raport artistic, construcția piesei e iscusită, conflictul viabil, iar personajele au identități clare și rezistente. Din păcate George Sand e redusă la rolul de mamă plină de griji, de amantă părăsită, și, mai ales, de administrator sever al Nohant-ului, condiția ei de scriitoare remarcabilă (prețuită în epocă mai mult decît Chopin) fiind expediată în cîteva secvențe neconcludente. Se eludează astfel — și e păcat — ideea (subliniată discret de André Maurois) că la Nohant s-au întîlnit două

Scanned with OKEN Scanner

genii a căror conviețuire a produs superbe scîntei. Fără îndoială, unele accente pe această idee ar fi ridicat cu cîteva grade temperatura narațiunii dramatice, făcînd poate ca piesa să capete febra care-i lipsește. Spunînd că-i lipsește febra, nu-i negăm textului lui Iwaszkiewicz o anume eleganță a stilului, în care prozatorul e prezent la tot pasul.

Regizorul Josef Slotwinski a dovedit că iubește și respectă foarte mult piesa și pe autorul ei, devotîndu-li-se cu toate puterile sale artistice ; calitățile cele mai evidente ale regiei sale sînt claritatea imaginii scenice, o caligrafie elegantă a mișcării, limpezimea relației dintre personaje, conturarea precisă a acestora în termenii textului, evitarea tușelor groase, credința în puterea cuvîntului de a fi principal purtător al ideii, stima față de actor, căruia îi respectă personalitatea, supunîndu-l cu delicatețe stilului și atmosferei generale a spectacolului. Regia „Verii la Nohant" nu e marcată (la vedere cel puțin) de nici o experiență modernă, păstrează un ton „clasic" discret, avînd măsura gustului contemporan și solicitîndu-l exact atît cît el poate suporta. Am avut mereu senzația, în timpul reprezentației, că o singură picătură în plus din ceea ce numim regie tradițională ar fi fost refuzată de public ; am înțeles din aceasta ce înseamnă experiența de o viață a unui regizor.

Josef Slotwinski a avut la dispoziție o distribuție foarte bună pentru majoritatea partiturilor. Adina Popa e o George Sand complexă, trăind cu acuitate drama despărțirii de o mare iubire, zbătîndu-se să rezolve numeroasele probleme ale capricioasei ei familii, surprinzîndu-se cuprinsă de grijile scriitoricești (mai mult de relațiile cu editorii decît de adevăratele probleme ale creației). Actrița e sobră, exactă în ceea ce face și comunică convingător cu spectatorul. Remarcabil e Florin Mircea în rolul lui Chopin. Sensibilitatea, delicatețea celestă, irascibilitatea, tristețea dezrădăcinatului marcat de dorul patriei și de dragostea neîmplinită pentru Marie Wodzinska, febra creatorului de geniu sînt trăsături pe care actorul a reușit să le concentreze atît pe chipul cît și în starea personajului său.

Scanned with OKEN Scanner

O foarte dinamică prezență scenică e Solange, fiica scriitoarei, interpretată cu vii nuanțe și cu o alertețe cuceritoare de Mirela Gorea ; actrița descifrează cu o plăcere debordantă identitatea personajului, îi cercetează ascunzișurile sufletești, demascîndu-le cu jovială cruzime, sugerînd traiectoria viitoare de fiică rea și neiubitoare. Mirela Gorea a citit, desigur, aceste rînduri din André Maurois : „Solange era rebelă. Mama nu-i îngăduia fiicei o independență pe care altădată o revendicase pentru sine. Or, între mamă și fiică iubirea dezamăgită poate ajunge pînă la ură". Celălalt copil al lui George Sand, Maurice, e interpretat de Mircea Dascaliuc care a surprins exact datele personajului : spirit practic, egoism, lingușire (numai față de maică-sa de la care aștepta moștenirea). Tînărul actor își cîștigă cu siguranță locul pe scena ieșeană, în toate aparițiile sale de pînă acum (inclusiv cea de față) arătîndu-se un interpret inteligent, o prezență scenică agreabilă și foarte utilă trupei.

Eleva lui Chopin (din piesă nu prea reiese această relație), Marie de Rozières, domnișoara destul de coaptă, agresiv îndrăgostită de Antoine Wodzinski, e ca o soprană de coloratură în interpretarea sprințară a Corneliei Gheorghiu. Actrița îi nuanțează subtil identitatea, sugerîndu-i evoluția spre plăcerea cancanurilor și mitomanie. Mereu importantul ei amic, Antoine Wodzinski, are în Marcel Finchelescu un interpret potrivit care-i surprinde noblețea devastată de superficialitate și ușoare vicii. Exact în vigurozitatea fizică și morală a vagmistrului ajuns sculptor e Clésinger, interpretat de Ioan Chelaru cu o fermitate a gestului și replicii care-i sînt specifice. Monica Bordeianu (Augustine), Virgiliu Costin (Jan, servitorul lui Chopin) și Gelu Zaharia (în rolul umilului îndrăgostit și refuzat Fernand) contribuie la întregirea distribuției.

Decorurile lui *Vasile Rotaru* creează un cadru adecvat, cu tente romantice, în care atmosfera e întregită de permanenta prezență a pianului la care sînt interpretate partituri de Chopin și Bach. (1981)

Scanned with OKEN Scanner

CARL ZUCKMAYER : „Căpitanul din Köpenick"

În 1931, cînd *Zuckmayer* scria *Căpitanul din Köpenick*, epoca expresionismului era practic încheiată, astfel încît, deși debutase sub zodie expresionistă, dramaturgul se afla acum cu fața spre „noul obiectivism" care-l îndemna spre faptul cotidian, spre abordarea vieții de toate zilele a omului obișnuit. Realitatea germană care număra, în 1930, șase milioane de șomeri nu se putea să nu rețină atenția unui dramaturg care, prin natura scrisului său, are nevoie înainte de orice de conflicte. Un alt stimulent care poate explica abordarea subiectului din această piesă ar fi starea politică din Germania anilor 30 ; „Intrarea naziștilor în Reischtag obliga națiunea spre un nou cult al uniformei" zice Zuckmayer însuși, explicînd cum a ajuns la povestea lui Wilhelm Voigt care se petrecuse cu două decenii înainte. „Povestea era o imagine, o farsă, nu numai a răului și pericolului crescînd din Germania, ci și a speranței că acestea puteau fi depășite, așa cum Voigt își depășise dificultățile printr-un spirit și o introspecție înnăscute". Propunîndu-și să facă „portretul unui om", Zuckmayer a surprins, de fapt, imaginea unei națiii aflate în pragul unei acțiuni ce avea să o ducă la catastrofă. Cultul uniformei, spiritul militarist căpătă dimensiuni îngrijorătoare. Pe acest fundal se derulează drama omului de rînd care, după o vină măruntă, nu se mai poate reintegra într-o societate birocratizată și militarizată pînă la proporții monstruoase. Punctul de plecare declarat de autor (realizarea „portretului unui om") este cu mult depășit, atingînd condiția unui act politic (intenție pe care dramaturgul nu și-o ascunde). Faptul este socotit ca atare și piesa devine indezirabilă în Germania nazistă, iar autorul ei se vede nevoit să emigreze.

Abordînd această piesă, colectivul Teatrului Național din Iași și regizorul *Cristian Hadji-Culea* au înțeles-o și au tratat-o nu ca pe o simplă farsă populară (cum pretind unii exegeți că ar fi), ci ca pe o aspră satiră la adresa birocratismului militarizat, a spiritului riguros pînă la rigiditate, a absurdității disciplinei oarbe, dezu-

Scanned with OKEN Scanner

manizate. Spectacolul ieșean surprinde ingenios procesul de extindere a spiritului militarist, demascîndu-i sursele și sugerînd consecințele posibile. Caracteristic pentru întreg spectacolul ni s-a părut următorul dialog dintre eroul principal Voigt și cumnatul său Hoprecht — un om simplu, paralizat însă de ideea disciplinei oarbe :

Hoprecht : Tu nu vrei să te supui, asta e. Cine vrea să fie om trebuie să se supună. Înțelegi ?

Voigt : Să se supună, desigur. Dar cui ? ! Asta aș vrea să știu eu foarte exact. Atunci orînduirea ar trebui să fie bună, Friedrich, și asta nu e !

Hoprecht : Ea constă în ordine ! La noi e ordine ! Ia aminte la armată, la ordinea ei, o să-ți dai seama. Cine stă acolo, aliniat, își dă seama ! Trebuie să te simți solidar. Atunci ești un om, atunci aparții unei orînduiri umane !

Voigt : Numai să n-aibă vreo crăpătură. Numai să nu fie atît de întinsă încît să plesnească. Numai să nu ți se întîmple ceva, omule !

Hoprecht : La noi, nu ! La noi, în Germania, avem pe dedesubt un pămînt tare, fără goluri (..).

Voigt : Așa ? Atunci de unde vine nedreptatea ?

Convingerile lui Hoprecht sînt un caz tipic de orbire și ele erau cu atît mai periculoase cu cît cuprinseseră foarte multă lume din Germania nazistă. Regizorul asupra acestui lucru și-a propus să atragă atenția. Că Zuckmayer nu și-ar fi propus așa ceva e posibil. Dar spectacolul este al unui regizor *de azi,* care — spre deosebire de autor — știe ce consecințe au avut aceste stări de spirit din anii '30 și care are dreptul la un punct de vedere propriu asupra textului pe care îl interpretează. Lectura fidelă nu mai înseamnă de mult nimic în arta regiei. *Atitudinea* omului de azi patronează orice act regizoral serios, înțelegînd prin aceasta nu deformarea textului, ci descoperirea unei noi substanțialități pe care n-au găsit-o cei dinainte. „Indiferent de timpul textului — zicea, la un colocviu, Liviu Ciulei — noi facem artă actuală", asta însemnînd spectacole care implică atitudinea creatorului de azi și o destinație precisă către spectatorul de azi, pe care spectacolul trebuie să-l întoarcă la sine însuși,

Scanned with OKEN Scanner

la sursa convingerilor proprii, trebuie să-l facă să gîndească și să-și formuleze o opinie.

Spectacolul lui Cristian Hadji-Culea are această calitate ; el îi impune spectatorului — cu o anume violență chiar — obligația de a medita, de a nu uita tragicele experiențe ale omenirii, de a nu se refugia în comoditate și în lenea gîndirii, de a fi vigilent și de a nu confunda disciplina cu supunerea oarbă. Și-a propus sau nu Zuckmayer să reliefeze atît de clar aceste idei ? Cred că nu, dar textul său îngăduie o imagine scenică impregnată de ele și asta înseamnă că asupra acestui text a acționat un regizor creator, un regizor care gîndește de pe poziția unui om al prezentului.

O excelentă colaborare a existat între regizor și scenograful *Dan Jitianu ;* acesta a inventat un cadru dominat de moduluri metamorfozabile pe care chiar actorii le manevrează. Domină ideea fișierului birocratic, a seifului metalic, înghețat, rigid, a alinierii demențiale, a rigurozității absurde, dincolo de care omul rămîne mărunt, abia făcîndu-și loc, dar imitînd (în mișcări, în ritmică) aceste moduluri. O atît de sugestivă organicitate, o atît de exactă „colaborare" între om și cadru se întîlnește rar într-un spectacol și faptul înseamnă, practic, unitatea de gîndire regizoral-scenografică, adică perfecta înțelegere dintre cei doi creatori. Stridențe voite domină adesea imaginea scenică ; personajele mărșăluiesc dement în decorul metalic, dominat de obsesia cadenței, a anulării personalității oamenilor. Există un acord perfect între gîndul regizoral și concretizarea plastică a imaginii, o conjugare organică a dinamicii ideilor cu ritmul metaforei scenice. În ansamblu reprezentația poate părea obositoare pentru spectator, acesta fiind intens solicitat ; dar un spectacol politic, cu o problematică de natura celui de față, nu poate fi nici calm, nici odihnitor.

Distribuția este largă, antrenînd aproape întregul colectiv al teatrului, chiar dacă actori de seamă n-au făcut decît simplă figurație. În frunte se află Dionisie Vitcu, parcurgînd rolul lui Wilhelm Voigt cu mare siguranță ; un bogat evantai de stări și sentimente, un întreg univers interior, treceri fine dintr-un registru în altul, de

Scanned with OKEN Scanner

la starea de obidă la cea de revoltă, o frumoasă plastică a gestului, toate contribuie la o imagine-portret memorabilă. Cu sarcasm, Sergiu Tudose, în rolul lui von Shlettow, realizează un crochiu virulent al obsesiei militariste. Ion Chelaru susține, în tabloul închisorii citat mai sus, un mic și izbutit recital, surprinzînd, cu bune mijloace de comedie, bufoneria și decrepitudinea directorului închisorii, obsedat și el de „fapte militare". Teofil Vâlcu, Saul Taișler, Valeriu Burlacu, Petru Ciubotaru, Florin Mircea, Puiu Vasiliu, Virginia Raiciu, Valeriu Bobu, Liana Mărgineanu, Mirela Gorea au contribuții foarte bune la constituirea ansamblului acestui bun spectacol al Teatrului Național.

Compozitorul *Vasile Spătărelu* a asigurat o partitură muzicală cu iscusite adecvări și implicări în structura satirică a reprezentației.

ROBERT SHERWOOD: „Pădurea împietrită"

Dacă ne-am întreba de ce jucăm azi piesa lui *Sherwood*, care este adică actualitatea ei, justificarea ei în repertoriul unui teatru, ar trebui să ne mulțumim cu răspunsul că *Pădurea împietrită* are un sîmbure de mesaj umanist valabil oricînd și care se păstrează nealterat de construcția ei cam stufoasă și artificioasă. Aspirația omului spre împlinire, chemarea lui continuă către altceva, un altceva mai frumos, mai plin și mai nobil, iată prin ce ne reține interesul lucrarea dramaturgului american. Eroii lui sînt oameni dintr-o perioadă dificilă, oameni ai anului 1935, care au trecut prin marea criză și care încă nu regăsesc sensurile firești ale existenței. O generație prea tînără ca să fi participat la război și prea bătrînă pentru revoluție — cum zice un personaj — plutește în derivă, descurajată, dezarmată, gata să se lase învinsă: este generația reprezentată de Alan Squier, intelectualul dezamăgit, nerealizat, scriitor fără cărți, călător fără țintă, erou romantic, în fond, puternic marcat de melodramă; este, de asemenea, generația lui Duke Mantee, bandit fără scrupule și totuși, uneori, om de suflet. Ambii sînt victime, dar în timp ce Alan se predă

Scanned with OKEN Scanner

în fața vieții, nedorind altceva decît să fie îngropat în pădurea împietrită (metafora este evidentă), Duke se zbate să supraviețuiască și să impună violența unei societăți care și-o va însuși fără ezitare.

Alți doi piloni ai piesei sînt bătrînul Maple și nepoata lui, Gabby, unul trăind din amintiri (el a făcut războiul, el a cunoscut generația „western"), iar cealaltă aspirînd cu toată ființa la o plecare spre idealul ei — orașul Bourges, spre Franța unde se află mama ei, dar unde se află mai ales posibilitatea ca ea să se realizeze ca pictoriță. Interesantă ca relație tipic romantică este relația dintre Alan (obositul, descurajatul, doritorul de moarte) și această explozivă ființă, Gabby, pentru care viața este totul. Ea este, de fapt, purtătoarea de mesaj a piesei lui Sherwood, ea aduce o rază de lumină peste umbra descurajării ce îl însoțește pe Alan.

În rest tot ce apare pe scenă, ca personaj, ca situații e balast care îngroașă stîngăciile de construcție. Sherwood n-a avut, aici, nici măsură, nici abilitate ; pentru a comunica idei puține și mici a trimis în scenă multe fețe, a elaborat situații inutile, cu multă mișcare și cu mult zgomot.

Pe scena Teatrului Național din Iași, regizorul *Călin Florian*, care — ne-am convins definitiv — poartă un nelimitat respect textului, e și aici fidel pînă la amănunt dramaturgului. Piesa acestuia se citește pe scenă așa cum se citește și în carte, cu calitățile și defectele ei. Ne-am fi așteptat la o nuanțare mai personală a relațiilor esențiale dintre cele patru personaje — Alan, Duke, Gabby și Bunicul Maple — și la o subordonare mai evidentă a întregului „material" auxiliar, care umple scena de la început pînă la sfîrșit, unei idei dominante, integratoare. Regizorul i-a lăsat însă spectatorului sarcina să decupeze singur ideile și să le nuanțeze în sensul care îl interesează ca spectator de azi ; este și aceasta, fără îndoială, o modalitate de tratare scenică a unui text, o modalitate destul de frecventă încă, dar rămînînd în afara zonei de acțiune a regiei creatoare care animă acum teatrul românesc. În aceste limite, actorii sînt corecți. În rolul lui Alan Squier, Const. Popa a găsit tonul potrivit, străduindu-se să estompeze melodramatismul persona-

Scanned with OKEN Scanner

jului ; vocea plăcută, mișcarea sobră, măsurată sînt calitățile care-l remarcă pe interpret în ansamblul distribuției. O frumoasă compoziție realizează Puiu Vasiliu în rolul Bunicului Maple, prezent permanent în scenă, dar făcîndu-se observat numai cînd trebuie, punînd accente utile în desfășurarea acțiunii, refăcînd mereu echilibrul fragil al situațiilor. Un pitoresc ponderat, colorat discret cu umor sporește farmecul bătrînului Maple. Pentru a treia oară în actuala stagiune ne întîlnim cu tînăra actriță Mirela Gorea și pentru a treia oară avem satisfacția să constatăm reușita ei deplină ; aparenta fragilitate a ființei ei se convertește pe scenă în puritate și farmec. Gabby — în interpretarea ei — e o flacără tremurătoare, dar care va învinge ostilitățile vieții ; ea e speranța ce alină sufletul pierdut al lui Alan, e viața care depășește întotdeauna momentele de criză. Actrița are deja stil, ceea ce înseamnă că are deja personalitate. Mișcarea nervoasă, sincopată, gesturile frînte sînt bine acordate cu interioritatea personajului ; acuratețea rostirii, logica accentelor, toate o ajută pe Mirela Gorea să întruchipeze personaje credibile și fermecătoare, cum este și această Gabby din „Pădurea împietrită". Cel de al patrulea personaj principal — Duke Mantee, nu și-a găsit, din păcate, o expresie convingătoare în interpretarea lui Florin Mircea ; oscilînd între tipul dur și omul cu suflet, personajul nu exprimă un punct de vedere clar, iar ca prezență scenică pare puțin hilar ; chipul palid, de om suferind, atitudinea blajină și răbdătoare nu se acordă cu bestialitatea celui care cu puțin timp înainte a comis un masacru, iar acum, în scenă, trage cu mitraliera ca un feroce criminal. Personajul este însă eroarea piesei ; am fi dorit din partea regiei și a interpretului corectarea acestei erori.

Spațiul nu ne îngăduie să ne referim și la ceilalți interpreți, unii dintre ei cu contribuții demne de subliniat (Ion Chelaru, Carmen Barbu, Saul Taișler), alții cu simple apariții sau cu roluri de cîteva replici : Ion Lazu, Adrian Tuca, Virgil Costin, Virginia Raiciu, Gh. Marinca, Petru Ciubotaru, Valeriu Bobu, Dan Aciobăniței, Valeriu Oțeleanu, Valeriu Burlacu, Gelu Zaharia, Const. Sava, Al. Blehan. Pentru toți am fi dorit o mișcare mai atent ela-

Scanned with OKEN Scanner

borată, mai multă pondere în manifestările vocale, fapt ce ar fi ajutat la trecerea în planul al doilea a ceea ce e balast în această piesă și în acest spectacol.

Scenografia lui *Mihai Tofan* propune inspirat metafora pădurii împietrite și sugerează o atmosferă pe care însă spectacolul în ansamblu nu o are. (1979)

J. B. PRIESTLEY : „Scandaloasa legătură dintre Dl. Kettle și D-na Moon"

Aproape în același timp cu premiera piesei lui John Osborne „Privește înapoi cu mînie !" (1956), bătrînul și onorabilul *J. B. Priestley* trimite pe scenă *Scandaloasa legătură dintre Dl. Kettle și D-na Moon* (1955), piesă pînă la un punct înrudită cu cea a tînărului „angry man". Ambii dramaturgi îndeamnă la nesupunere și revoltă față de structurile și convențiile absurde ale unei societăți îmbîcsite de rutină, împotriva automulțumirii și mercantilismului din „statul bunăstării", împotriva instituțiilor care șablonizează viața și înrobesc individul, automatizîndu-l, depersonalizîndu-l. Dar, firească deosebire dictată, ca de obicei, de temperament și de vîrstă (Osborne — 27 de ani, Priestley — 61), cele două piese se deosebesc fundamental ca ton, ca intensitate a trăirilor, ca pasiune a confruntărilor și, în ultimă instanță, ca finalitate. Jimmy Porter — devenit prototip al unui adevărat curent în literatura engleză — e un protestatar fără țintă precisă, dar violent, folosind un limbaj dur, cu accente patetice, uneori incoerent, permanent mînios, în timp ce confratele său Kettle e un domestic blînd care protestează într-o manieră ușor hazlie, ținta sa fiind foarte clar exprimată : el nu mai vrea să lucreze la o bancă, nu mai vrea să poarte costumul sobru de funcționar demn și rutinizat, nu mai vrea să respecte notabilitățile ridicole ale unui orășel cu atmosferă sufocantă. Protestul său, domestic și infantil, combinat cu o agreabilă aventură cu D-na Moon, produce o adevărată furtună în viața măruntei localități. Furtună fără nici un fel de complicații în plan social însă, căci totul rămîne între cei patru pereți ai locuinței lui Kettle. Totuși,

Scanned with OKEN Scanner

în interiorul omului se petrec unele tulburări care îl îndeamnă, la sfîrșit, să-și facă bagajele și să evadeze. Sub aparența unei glume agreabile Priestley strecoară abil o idee destul de serioasă, anume că individul, oricît de conformist, ajunge la un moment dat la o limită peste care sîmburele de umanitate din el refuză să treacă; e revolta „eului secundar" — vorba medicului din piesă — împotriva unei ordini absurde față de care „eul primar" e supus și convenient.

Reincluderea piesei în repertoriul Teatrului Național din Iași, după 19 ani de la prima reprezentare, și buna primire pe care i-o face din nou publicul confirmă rezistența unui text care, deși „ușor", are suficiente calități literare și scenice pe care spectatorul le prețuiește fără rezerve. Și, într-adevăr, piesa e scrisă alert, cu simplitate și eleganță, are o replică vie, adesea spumoasă și acidulată, cu situații pline de haz, cu caractere schițate exact deși fugar, are adică toate „capitolele" unei rețete sigure, la care publicul modern, supraproblematizat, vine să se destindă duminica, tot așa de bucuros cum s-ar duce la iarbă verde. În spectacolul de la Teatrul Național, realizat de regizorul *Călin Florian* (în nota-i obișnuită, adică simplu și operativ, cu gesturi în care profesionalitatea e evidentă, fără însă a rezona gînduri în afara literei scrise) punctele de rezistență sînt actorii, care se mișcă și vorbesc foarte degajat, cu reală plăcere și cu un cuceritor sentiment al *jocului*. Ei sînt convinși că nu propun altceva decît o descrețire a frunților, chestiunea relației dintre individ și societate (pe care textul o avansează totuși) trecînd decis în subsidiar. În general, distribuția e bună, partiturile sînt „acoperite", în unele cazuri chiar căpătînd, prin interpretare, un spor de valoare. Personajul central, Domnul Kettle are, în viziunea lui Constantin Popa, alura unui agreabil nonconformist de salon, ușor șugubăț fără a-i lipsi aciditatea replicii, ușor sentimental fără a-i lipsi luciditatea necesară unei evadări eficiente. Actorul e mobil — atît în spațiu cît și în propria-i interioritate — are plăcerea jocului și puterea de a se menține ca punct central al atenției spectatorului. Parteneră rezonantă îi este Liana Mărgineanu (D-na Moon), disociind cu eleganță cele două identități

Scanned with OKEN Scanner

afective ale personajului. Un grup unitar formează cei patru bărbați reprezentanți ai vieții publice a orașului : Domnul Moon (Adrian Tuca), Hardacre (Saul Taișler), Inspectorul Street (Virgil Costin) și Clinton (Marcel Finchelescu), fiecare cu o tușă proprie, dar însumați prin concepție și atitudine. O notă în plus i se cuvine lui Adrian Tuca pentru umorul sec cu care și-a biciuit personajul, realizînd un domn Moon adus parcă din „Lecția de engleză". Saul Taișler subliniază mai ales ignoranța violentă a afaceristului Hardacre, Marcel Finchelescu — scorțoșenia plictisită a funcționarului superior Clinton, iar Virgil Costin — impertinența agresivă a inspectorului de poliție. La unitatea grupului contribuie și îmbrăcămintea tip : haină neagră, pantalon vărgat, melon. N-am înțeles de ce Inspectorul de poliție poartă însă un costum de stradă obișnuit, cumpărat parcă, în ziua spectacolului, de la „Confecția". Costumele — în general adecvate, ceea ce ne și provoacă nedumerirea de mai sus — sînt semnate de *Andreea Iovănescu*.

Revenind la distribuție, subliniem „aria" sprințară a Mirelei Gorea (Monica Twigg), actriță care, deși de puțină vreme la Iași, ne-a obișnuit cu o anumită linie de interpretare (asupra căreia ne-am mai oprit cu un prilej anterior) ; la cele spuse atunci am adăuga necesitatea unei mai atente supravegheri a mișcării, a agitației permanente care caracterizează jocul actriței și care se poate transforma ușor din trăsătură de stil în manieră. Altfel, personajul ei din acest spectacol e agreabil, o atractivă pată de culoare și de sinceritate juvenilă, pusă parcă anume pentru a susține și justifica „nebunia" cuplului principal. Bune servicii aduc spectacolului Virginia Raiciu (D-na Twigg) și Virgil Raiciu (Dr. Grenock).

Spectacolul dispune de decorurile — în dulce stil tradițional — semnate de *Vasile Rotaru* ; acesta și-a propus să construiască un spațiu de joc care să fie, „la propriu", casa unui funcționar englez din deceniul șase al acestui secol.

Observasem și cu prilejul premierei piesei lui Nelu Ionescu „Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă", și observăm și acum că ne aflăm doar într-o zonă de

Scanned with OKEN Scanner

onestitate profesională, urmînd ca abia de aci înainte teatrul să ne ofere spectacolele de fond ale acestei stagiuni. (1980)

JOHN OSBORNE, ANTHONY CREIGHTON: „Epitaf pentru George Dillon"

Prefacerile social-politice din Anglia postbelică, crizele economice interne, pierderea coloniilor au determinat o derută pronunțată în rîndul tinerei intelectualități care n-a reușit să înțeleagă sensul acestor schimbări și mai ales să găsească modalitatea de a-și acorda gîndirea și acțiunea cu mersul evenimentelor. O atitudine critică neclară, o nemulțumire dezorientată față de viața contemporană provocate de sentimentul de frustrare, de nedreptățire, de lipsă de independență, de amăgire a visurilor pun stăpînire pe o mare parte din intelectualii tineri proveniți din rîndurile micii-burghezii și chiar din unele pături ale clasei muncitoare. Semnalul acestor nemulțumiri l-au dat „the young angry men" („tinerii furioși") prin culegerea de pamflete intitulată „Declaration" și mai ales prin piesa „Privește înapoi cu mînie !" (1956), lucrare a unui tînăr de 27 de ani, *John Osborne*, care devine un fel de port-drapel, un exponent al curentului. Personajul central — Jimmy Porter — e un revoltat sau, mai bine zis, un nonconformist dur, care-și manifestă ura confuză printr-un limbaj violent, negator, fără a ști exact ce sens să dea clocotului său interior ; revoltă de mansardă, oferind posibilități dramatice virulente, explozii inofensive și pasagere, polemici acerbe cu morile de vînt, care se potolesc în final lăsînd intact sentimentul de nemulțumire de la care plecaseră.

Fratele bun al lui Jimmy Porter este George Dillon din piesa — scrisă doi ani mai tîrziu, în 1958 (în colaborare cu Anthony Creighton), — *Epitaf pentru George Dillon*. Ecourile autobiografice sînt evidente : Osborne însuși a fost în tinerețe actor fără succes, dramaturg nepublicat și nejucat, nemulțumit și revoltat fără cauză (a părăsit liceul, după ce l-a pălmuit pe director). Piesa

Scanned with OKEN Scanner

însă depășește simpla fișă autobiografică, căpătînd sensuri generale, surprinzînd dorința tinerei generații de a-și regăsi sinceritatea pierdută, de a se rupe de un trecut compromițător și mai ales de un mediu sufocant. Dar dorința nesusținută de decizie și de acțiune se transformă ușor în compromis și de aici pînă la ratare și moarte (spirituală) e un singur pas. Descifrînd „Epitaful...", Vito Pandolfi zice că nu-i nimic nou nici ca subiect, nici ca situare în mediu : lumea rataților se întîlnește cu aceea a micii-burghezii pentru a reînnoi conflictul dintre credința în aspirații artistice frustrate și meschinăria sufocantă a unei vieți legate de o rutină penibilă și lipsită de sursele fanteziei.

George e mai puțin revoltat decît Jimmy Porter, dar structura lui sufletească și intelectuală e mai nuanțată și mai adîncă. Un fior tragic atinge personajul, rezultat al modalității conștiente de autodistrugere prin acceptarea compromisului moral. George începe slujba înmormîntării sale în clipa cînd pășește în casa familiei Elliot și o încheie o dată cu primirea primului mandat poștal de la Barney. Moment culminant al prăbușirii sale (și apogeu al tensiunii dramatice a spectacolului) e rostirea propriului epitaf : „Aici zace George Dillon, 34 de ani — sau cam așa ceva — care a crezut, care a sperat că era acea ființă ridiculă și misterioasă denumită *artist*". Ceea ce uită George să spună e chiar cauza fundamentală a prăbușirii sale ca ființă demnă și creatoare, cauza nerealizării sociale și umane a unei generații ; a uitat sau n-a știut să adauge — după „a crezut și a sperat" — : *care n-a știut să lupte pentru a dovedi că* „era acea ființă ridiculă și misterioasă denumită *artist*".

În spectacolul regizoarei *Nicoleta Toia* toate aceste idei sînt clar subliniate și atent nuanțate. Spectacolul e un proces dureros al decăderii insului creator, a „trestiei gînditoare" sub presiunea nemiloasă a unei societăți dure, care-și impune voința cu forța (banului). Adversarii lui George nu sînt numai mediocrii membri ai familiei Elliot care-i leagă de aripi adevărate pietre de moară, ci mai ales Barney, cel ce-i impune „comanda socială", voința societății de consum. Regizoarea stăpînește demonstrația, dozează exact tensiunea ideilor, găsește rit-

Scanned with OKEN Scanner

murile interioare ale întregului și nuanțele fiecărei traiectorii dramatice, stabilind relații și reacții firești între acestea — totul într-o notă de creativitate calmă, sigură, nesofisticată și necomplicată inutil ; luciditatea, măsura și adecvarea la text sînt principalele calități ale regiei, la care se adaugă lucrul minuțios cu actorii. O distribuție bună, unitară stilistic, capabilă să adîncească gîndul și sentimentul, chiar și la personajele cele mai puțin însemnate, asigură spectacolului o cotă artistică apreciabilă. În rolul titular, Emil Coșeru (actorul cu remarcabile realizări în această stagiune) face o demonstrație de maturitate artistică, George Dillon fiind, în interpretarea sa, un ins complex, dureros de conștient de propria-i dramă, de propria-i neputință de a se opune presiunii sociale ; singura lui opoziție e de natură verbală și sentimentală, adică total ineficientă. Actorul înregistrează și transmite ca un seismograf foarte sensibil trăirile complicate ale personajului, purtîndu-l pe acesta de la stări potolite și tensionate de așteptare și speranță, la cele de ascuțită ironie și persiflare, de aici la o ușoară clovnerie, la un histrionism marcat, apoi la inevitabila revoltă de salon (tipică acestei categorii de personaje), culminînd cu vibrantul dramatism al rostirii epitafului și încheind cu calmul de factură tragică al resemnării totale. Traiectoria personajului îi solicita actorului o demonstrație de virtuozitate interpretativă pe care Emil Coșeru o face fără fisură. În rolul lui Ruth, personajul cel mai înrudit cu George, Violeta Popescu impune prin adîncimea și sinceritatea sentimentelor, prin fina dozare a dramatismului personajului, prin tulburătoarea expresivitate și discreta nuanțare a relației (mai ales interioare) cu protagonistul. Ruth e singura rază curată în mediul cețos și sufocant al familiei Elliot, iar întîlnirea ei cu George, pentru amîndoi, singura clipă de adevăr și frumusețe ; în această clipă actrița conferă personajului incandescență de arc valoric. O compoziție excelentă realizează Cornelia Gheorghiu în rolul blîndei și sufocant de amabilei Doamne Elliot. Un caracter minat de excese religioase, o bunătate de mamă afectată de pierderea fiului, capabilă să-și transfere sentimentele asupra intrusului George, o mediocritate și o rutină cutremurătoare — iată

Scanned with OKEN Scanner

personajul admirabil conturat de Cornelia Gheorghiu. Doina Deleanu, în rolul insolent-sentimentalei Josie, e sclipitor-dezinvoltă, de o cuceritoare frustețe în mișcare și rostire. Pitoresc în exterior, dar, în fond, subtil combustionat e răbdătorul și resemnatul Percy în interpretarea lui Adrian Tuca, iar Pastorul lui Valentin Ionescu se bucură nu numai de o ținută scenică distinsă, dar și de o anume greutate în susținerea polemicii de idei cu George. Un profil izbutit de fată îmbătrînită în tristă mediocritate și rutină schițează Silvia Popa, iar Constantin Popa își biciuiește personajul (Barney) cu o crudă ironie, cu sarcasm chiar, înțelegînd perfect rolul unui asemenea (tip de) personaj în drama artistului.

Scenografia lui *Vasile Rotaru* e un cadru adecvat, adică un spațiu limitat și apăsător, dar nimic mai mult. (1985)

ION DRUȚĂ: „Păsările tinereții noastre"; „Tot ce avem mai sfînt"

Fiu de țăran din R.S.S. Moldovenească, *Ion Druță*, s-a impus în literatura din U.R.S.S. cunoscînd, mai ales în teatru, un succes pe cît de rapid pe atît de durabil. Piesele sale se joacă pe multe scene din Moscova și din alte mari orașe sovietice, dar și din țări ca Polonia, R. D. Germană, Bulgaria, România. Temele sale predilecte sînt cele ale vieții satului, dar Ion Druță nu rămîne la simple povestiri dramatice ci, ca un creator autentic, ridică întotdeauna dezbaterea în plan filosofic, poetic-existențial, face ca prin pagini să circule inedite simboluri, să domine o atmosferă de spiritualitate specifică, ceea ce conferă pieselor sale — și celei de față în special — structuri dramatice originale, complexități de planuri și polivalențe ideatice surprinzătoare. Toate acestea însă se edifică pe solida temelie a vieții satului contemporan și — cum aprecia un critic sovietic — „pe baza unui material profund național, confirmînd, în același timp, înaltele norme-estetice ale societății noastre, ale orînduirii socialiste..." *Păsările tinereții noastre* împletește inspirat nostalgia trecutului cu patosul și ritmul prezentului, su-

Scanned with OKEN Scanner

gerînd cu o remarcabilă forță ideea că tot ce înseamnă prezent are adînci rădăcini în trecut și că aceste rădăcini trebuie păstrate, îngrijite, tot sensul existenței putîndu-se descifra prin ele. Și dacă nu mai vin cocoarele (deși satul continuă să se cheme Valea Cocoarelor — ceea ce ar însemna că s-a pierdut ceva din esență, păstrîndu-se doar aparențele) oamenii satului trebuie să caute vina în ei înșiși, în faptele lor.

Regizoarea *Sorina Mirea* a înțeles că nu are a face cu o simplă poveste sătească, ci cu o meditație filosofic-existențială complexă și a încercat să trateze textul ca atare ; numai că n-a înțeles că aceasta se putea face chiar cu elemente specifice ale vieții satului — așa cum excelent face dramaturgul. Regizoarea a vrut să generalizeze, să abstractizeze, să aspațializeze și să atemporalizeze ceea ce era atît de particular, de concret, de actual și de exact plasat în spațiu — uitînd că la general se ajunge prin particular. Așa s-a făcut că spectacolul — confuz, nesigur, lipsit de fior dramatic a pierdut exact ceea ce piesa avea mai frumos : poezia simbolului și specificul existențial. Cadrul scenografic (conceput de *Antonio Albici)* este incert și urît, obligînd actorii să circule mult în planuri diferite, fără justificare în relațiile dramatice. Încercarea de grotesc (vizibilă mai ales în scena nunții) n-are suport ideatic, e un exercițiu regizoral gratuit.

În aceste condiții, actorii au făcut eforturi să mențină spectacolul la un nivel de accesibilitate, de transmitere către public a ideilor piesei ; firește, ei nu puteau face aceasta decît în limitele impuse de regie. Rolul principal i-a revenit lui Dionisie Vitcu. Cu talentul său remarcabil, acesta a căutat — cum singur mărturisește în caietul de sală — să diferențieze planurile existenței personajului : „existența reală, rememorată și existența dorită, proiecție a spaimei de neant". Efortul său însă nu putea fi desprins de imaginea scenică generală care l-a înglobat în ceţoasa concepție regizorală. Dacă l-am desprinde de aceasta (operație cvasiimposibilă) personajul ar rămîne tulburător. Avînd avantajul unei existențe aparent laterale (chiar locuința ei e cumva în afara satului), Baba Ruța se conturează — în izbutita compoziție a Silviei

Scanned with OKEN Scanner

Popa — ca o prezență pregnantă nu numai în imaginea scenică, ci și în dinamica ideilor. Profiluri ce se reține realizează Adina Popa, Cornelia Gheorghiu, Ion Chelaru, Violeta Popescu, Despina Marcu, Emil Coșeru, Virginia Raiciu. Lipsește doar „mîna fermecată" care ar fi putut aduna toate aceste profiluri într-un ansamblu unitar, plin de poezie și sens. (1980)

*

Cum spuneam și după premiera piesei „Păsările tinereții noastre", lucrare foarte de aproape înrudită cu *Tot ce avem mai sfînt*, universul tematic predilect este, pentru *Ion Druță*, satul moldovenesc, spiritualitatea bogată, insolită a celor ce-l locuiesc, dramaturgul dovedindu-se un excelent cunoscător al acestui univers, al acestei spiritualități, un descoperitor de comori ascunse în pămîntul natal și în sufletul oamenilor care sfințesc acest pămînt. Scriind despre piesa jucată anterior pe scena ieșeană, un confrate sublinia că în textul dramaturgului se confruntă cu delicatețe „farmecul amintirilor și încordarea prezentului", „permanențele existențiale cu eternitatea morții", că sînt subliniate „valorile pe care matricea spirituală reprezentată de satul moldovenesc le sădește în oamenii locului... Modernitate și ancestralitate, memorie și trăire în prezent nu se resping". Aceste cîteva referiri la esența „Păsărilor tinereții..." pot fi folosite în întregime și în caracterizarea recentei premiere, ceea ce vorbește de la sine despre unitatea de concepție și crez estetico-ideologic în scrierile lui Ion Druță. Și în „Tot ce avem mai sfînt" el urcă dezbaterea într-un înalt plan poetic-existențial, o încarcă de o filosofie aparent elementară, populară, în fond de o profunzime, de o esențialitate tulburătoare. Dramaturgul explorează, cum însuși spune, imense teritorii ale sufletului popular, ale gîndirii sănătoase populare, ale tradițiilor populare. El e un autentic creator de figuri populare și de atmosferă specifică. Călin Ababii, eroul său principal, e un țăran moldovean de cea mai nobilă stirpe și de cea mai curată sănătate morală, de o bogăție sufletească uluitoare; el e un nucleu de neliniște, de nestare, de neîmpăcare cu urîtul, cu necinstea, cu mișelia, cu nedreptatea, cu

Scanned with OKEN Scanner

tot ce e frînă în calea frumuseții și adevărului vieții, în calea mersului drept și demn al omului. Soldat care a făcut războiul, el păstrează ideea că omul e un luptător continuu, chiar cînd războiul s-a terminat, un luptător pe frontul pașnic al transformărilor dramatice din societate. El luptă acum cu greutățile de după război, dar mai ales cu mentalitățile ; luptă în apărarea purității și a frumuseții vieții, a omului, a fuziunii tainice dintre om și natură : salcia sub care ne-am jucat, pietrele pe care am alergat desculț, apa rîului în care ne-am scăldat copilăria „e tot ce-avem mai sfînt" spune Călin Ababii. Apoi „tot ce avem mai sfînt" sînt păsările, animalele domestice, adică tot ce îl înconjoară și-l ajută pe om în existența lui. Iar în altă parte : „tot ce avem mai sfînt" e sentimentul omeniei, al prieteniei, al fidelității, al dreptății, al purității sufletești, al onoarei, al demnității. Și el se bate cu toată convingerea, cu toată ființa pentru apărarea a „ceea ce avem mai sfînt". Piesa e o încîntătoare, o vibrantă poezie a satului, a naturii, a omului curat și simplu, e un elogiu adus acestui încă insuficient descifrat univers numit sat, păstrător milenar de valori fundamentale ale omului, ale individului și ale nației. Se află în piesa lui Druță mult fior poetic și dramatic din folclor, sînt similitudini cu „Miorița" și cu alte creații folclorice. Limba e curată și frumoasă, e acea limbă „Care-o plîng și care-o cîntă / Pe la vatra lor țăranii." Într-un cuvînt piesa „Tot ce avem mai sfînt" e o creație de o deosebită valoare, a cărei prezență în repertoriul Teatrului Național din Iași e prilej de adevărată bucurie.

Regia spectacolului e semnată de *Nicolae Scarlat* (de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), regizor din generația de mijloc, aflat acum pentru prima dată în postura de director de scenă la Iași. Un palmares respectabil de distincții în profesie îl recomandă ca pe un artist valoros. Spectacolul său de acum e unul „în text". Fermecat și el de frumusețea poeziei, de insolitul universului propus de dramaturg, regizorul și-a pus priceperea și talentul în slujba acestora, astfel că de pe scenă ne întîmpină un spectacol elegant, curat și armonios, cu actori minunați, care au pătruns sensurile intime ale sufletului personajelor, cu un decor (semnat de debu-

Scanned with OKEN Scanner

tanta *Maria Miu)* care funcționează doar în condiția sa de cadru fizic și mai puțin în cea de spațiu integrator și definitor, în sfîrșit, cu un ritm adecvat (uneori însă rupt brutal fie de sistemul de funii care manevrează pînza de fundal — de fapt principalul element de decor —, fie de mașiniștii care intră pentru a modifica poziția unor obiecte). Spectacolul nu are suficientă atmosferă. Se va motiva, poate, că într-un decor relativ sărac e greu să concentrezi și să dai densitate și sens acelor invizibili atomi care fac atmosfera. Într-o măsură e adevărat. Dar oare regizorul a ascultat pînă la capăt vocile textului ? I-a descoperit viața interioară, aceea de dincolo de cuvinte ? Poate că da, dar a avut încredere că ele se comunică singure, prin propria lor forță și atunci și-a reținut gestul regizoral elaborat, preferînd discreția și strictul necesar. Se zicea cîndva că regia bună e aceea care nu se vede în spectacol. Conceptului modern de regie îi e străină această idee. Spectacolul care nu comunică decît litera și emoția imediată a textului, care nu e mai mult decît lectura în bibliotecă, spectacolul care nu e fecundat de gîndul creator al regizorului, devenind astfel „gravid“ (cum ar zice Marin Sorescu) și stînd gata să dea naștere unei materii artistice noi, care să fie mai mult decît textul sau care să aibă ceva în plus decît textul la prima vedere, spectacolul acela poate fi stimabil, poate fi agreabil, poate fi chiar emoționant într-o măsură, dar nu ne va anula nicicum impresia de *comod*, de la *îndemînă*. De ce mă încearcă aceste gînduri după vizionarea spectacolului semnat de Nicolae Scarlat ? Pentru că am mers la teatru încărcat de emoția, de poezia, de sensurile adînci ale textului lui Ion Druță, chinuit de întrebările lui, zburînd cu aripile lui, cîntînd și declamînd replicile lui cu valoare de poem. Și pentru că pe măsură ce vedeam spectacolul deveneam tot mai liniștit și mai la locul meu ; e drept, la sfîrșit eram destul de emoționat, dar cînd am pipăit locul aripilor, ele nu mai erau, cînd am vrut să cînt, n-am mai știut melodia, cînd am vrut să declam paragrafe din text, nu mi le-am mai amintit. Se petrecuse o minune. Dar nu aceea pe care o așteptasem, ci inversul ei. Nicolae Scarlat a „potolit“ textul. I-a păstrat eleganța, frumusețea și limpezimea

Scanned with OKEN Scanner

de cer moldovenesc, dar a nivelat înălțimile ce se avîntau spre acest cer, a pus surdină murmurului apelor, a mutat în plan îndepărtat cîntecul păsărilor, tălăngile oilor, lătratul cîinilor, nechezatul cailor — vreau să spun simbolurile care ar fi putut fi desprinse din *realitățile* banale. Piesa lui Druță e plină de asemenea „banalități" ; e drept că nu stau scrise negru pe alb, dar se află acolo, undeva, în materia ascunsă a textului.

Regizorul s-a ocupat însă cu mare atenție de actori. Nu spun că asta nu era necesar. Dar, iarăși, e un fapt destul *de la îndemînă,* mai ales cînd ai a face cu actori de talia unor Dionisie Vitcu, Teofil Vâlcu sau Cornelia Gheorghiu. Tot ce fac ei e minunat ; nu știu dacă s-ar fi putut face mai mult. Poate. Dionisie Vitcu care, ca și dramaturgul, are satul în sînge, a creat un personaj memorabil, un țăran plin de demnitate, de omenie, un monument al prieteniei și fidelității, suflet răscolit de neliniște, de neîmpăcare cu stagnarea, cu urîtul, cu necinstea. Călin Ababii e un neînfricat ; el înfruntă pe toată lumea în numele adevărului, al frumuseții morale, al progresului. Actorul l-a pătruns pînă în fibra cea mai intimă și l-a întrupat în dimensiuni de mare autenticitate, ca pe o — pînă la un punct — variantă masculină a Vitoriei Lipan — și, în final, ca pe păstorul moldovean din „Miorița". Călin Ababii înfruntă dîrz viața și inteligent resemnat moartea. După „Însemnările unui nebun", în care părea să fi dat măsura tuturor posibilităților sale, rolul din această piesă luminează noi fațete, unele cu totul inedite, ale personalității artistice a lui Dionisie Vitcu. Partener de aceeași talie, Teofil Vâlcu (Mihai Gruia) își poartă personajul cu aplomb pe scara amețitoare a demnităților politice, dar mai ales știe să păstreze nealterată rădăcina țărănească în fibra ei nobilă. O adevărată efigie creează Cornelia Gheorghiu în rolul Mariei, sfînta, cum i se spune. Inflexiuni tragice, o nealterată încredere în frumusețea și omenia din oameni, o detașare plină de noblețe față de propria suferință, un respect sacru față de valorile perene și față de „tot ce avem mai sfînt" înnobilează această ființă și actrița găsește cele mai bune mijloace să ne-o comunice astfel. Remarcabil momentul primirii pîinii, cînd țăranca nu îndrăznește s-o atingă cu mîna

Scanned with OKEN Scanner

ei bătătorită, ci așterne ștergarul imaculat și o învelește cu sfințenie. Am tresărit la acest gest și m-am gîndit imediat la unii orășeni care cred că pîinea crește direct în rafturile brutăriei. Cîtă luciditate, atîta dramă, mi-am zis, nu știu dacă destul de potrivit.

Distribuția e completată de Despina Marcu, care găsește mereu ceva caracteristic și inedit pentru diferitele ipostaze ale veșnicei secretare — de la măruntul post raional, pînă la — ehe ! — cabinetul guvernamental. E un rol secundar pentru o actriță ... principală. Cu farmec particular — Dan Aciobăniței în rolul căpitanului de miliție și în alte cîteva ... apariții. (1982).

ALEXANDR VAMPILOV : „Vînătoarea de rațe" ; „Adio, studenție"

Continuînd să promoveze un repertoriu inedit, capabil să ofere actorilor posibilități de superioară realizare artistică și publicului șansa întîlnirii cu autori și texte de mare interes, studioul Teatrului Național „Vasile Alecsandri" și-a inclus pe afiș numele lui *Alexandr Vampilov* și piesa acestuia *Vînătoarea de rațe* — în premieră pe țară.

Alexandr Vampilov e un nume care circulă de puțini ani în rîndul oamenilor de teatru de la noi ; a cucerit însă pe toată lumea prin marea autenticitate, prin căldura umană, prin dramatismul de cea mai cotidiană esență — calități principale ale pieselor sale, piese care se joacă nu numai pe marile scene sovietice, ci și în teatre din multe țări ale Europei.

Născut în Siberia, lîngă Irkutsk, și-a trăit acolo toată viața — scurta lui viață ! — alături de oamenii cei mai obișnuiți, oameni aspri ai unei provincii aspre, care au urcat din viață în piesele sale cu tot bagajul lor sufletesc, bogat, divers, colorat puternic, cu toată filosofia lor simplă și directă, cu o concepție foarte particulară despre viață și moarte.

Dispărut la 35 de ani (s-a înecat în lacul Baical, în 1972), Vampilov a lăsat dramaturgiei sovietice puține

Scanned with OKEN Scanner

piese („Despărțire în iunie", „Fiul mai mare", „O întîmplare cu un metteur en page", „Vînătoarea de rațe", „Anecdote provinciale" — titlu ce reunește două piese într-un act) scrise între anii 1964—1972. Puțină lume l-a cunoscut și puțini specialiști au scris despre el. Prețuirea i-a venit mai ales după moarte, cînd destinul tragic a amplificat — cum se întîmplă de obicei — interesul lumii teatrale față de opera sa. Cei care l-au cunoscut însă au făcut mărturii în care e surprinsă personalitatea originală a dramaturgului : „Vampilov era întotdeauna preocupat de problema vieții și a morții — scrie Nicolai Tovstonogov ; pentru el viața și moartea erau entități de aceeași valoare, ceea ce mă face să spun că atitudinea lui față de moarte era aceea a unui filosof. Iubea Vampilov viața ? Mai degrabă aș zice că nu. Paradoxal, însă, iubea foarte mult oamenii. Față de oameni avea o atitudine plină de bunăvoință și atenție. Cred că respingea în viață două lucruri : minciuna și vulgaritatea". Această caracterizare pare făcută nu atît în urma cunoașterii omului, cît în urma cunoașterii operei. Căci din paginile pieselor lui Vampilov se desprind cu claritate asemenea idei. Opera lui este opera unui dramaturg de mare vocație pentru care viața contemporanilor i-a fost singurul izvor de inspirație. L-au interesat oamenii de rînd din orășele și tîrguri de provincie, oamenii care trăiesc sincer, deschis, cu patimă, nesofisticat. N-a înfrumusețat nici mediile sociale pe care le-a abordat, nici ființele umane pe care și le-a ales drept personaje. Oamenii lui sînt plini de autenticitate, știu să muncească și să iubească, dar și să bea, să mintă, să se bată, să aibă noblețe sufletească sau să fie nemernici, să prețuiască prietenia sau să o trădeze — sînt adică oameni neidealizați, nesablonizați, ci pur și simplu oameni care trăiesc viața în celulele ei intime, pline de bucurii și de mizerii, de lumini și umbre. Asemenea oameni sînt și eroii din „Vînătoarea de rațe". Și piesa aceasta — ca și „Vara trecută la Ciulimsk" (jucată în urmă cu cîțiva ani pe scenele românești) abordează o problematică de o mare simplitate, al cărei dramatism nu e nici violent, nici clamat puternic, ci se insinuează pe nesimțite, ușor și firesc în mediul de viață al personajelor. Totul por-

Scanned with OKEN Scanner

neşte de la o glumă : prietenii îi trimit lui Zilov (eroul principal) o coroană de înmormîntare. Supărat, întristat, furios în aceeaşi măsură, Zilov se gîndeşte la ei — prilej de a-şi rememora o parte din viaţă. Asta-i toată piesa. Ea ne spune povestea unui bărbat obişnuit, teribil de nestatornic, gata oricînd să se îndrăgostească de fiecare femeie frumoasă, gata oricînd să-şi uite şi să-şi mintă soţia, superficial în muncă, avînd patima vînătorii, dar mai ales avînd o organică repulsie faţă de monotonia şi banalitatea vieţii în care trăieşte, de făţărnicia, laşitatea, micimea sufletească a celor din jur — în rîndul cărora se integrează el însuşi. Comportamentul său ciudat, aspru, uneori chiar violent e o formă de protest faţă de toate aceste tare morale ale mediului de provincie în care trăieşte. Deşi are o mie de păcate, Zilov nu-i un personaj de care să te îndepărtezi, nu-l dispreţuieşti, nu-l urăşti, pentru că Vampilov a ştiut să facă din el un om viu, bogat sufleteşte, sincer în trăirile lui uneori foarte furtunoase, un om în fiinţa căruia patima iubirii alternează cu nestatornicia, adevărul cu minciuna, violenţa cu tristeţea ; toate acestea dau piesei un aer plin, de sinceritate şi autenticitate, o discretă poezie a vieţii cotidiene, a acelei vieţi pe care numai firile exuberante şi deschise o trăiesc cu toată fiinţa.

Piesa era parcă destinată studioului, căci structura ei, caracterul ei concentrat şi înclinaţia spre intimitate cereau un spaţiu de mici dimensiuni în care ideile, sentimentele să nu se dilueze. Faptul că actorii joacă în imediata apropiere a spectatorilor potenţează dramatismul trăirii şi al participării, sporeşte fluxul magnetic dintre cei care joacă şi cei care asistă, creînd ideilor un du-te-vino permanent, circulaţie în care acestea se încarcă de o inefabilă energie şi-şi menţin mereu o temperatură ridicată. Este meritul regizorului *Nicolae Scarlat* (aflat la a doua colaborare cu trupa ieşeană, după spectacolul cu piesa altui dramaturg sovietic : „Tot ce avem mai sfînt“ de Ion Druţă) că a intuit cu mare precizie aceste imperative ale textului şi a recurs la condiţiile atît de propice pe care i le oferea studioul. În decorul cam simplu, poate chiar derizoriu, sugerînd (cu sau fără intenţia scenografei *Maria Miu ?)* derizoriul vieţii, al mediului în care

Scanned with OKEN Scanner

trăiesc personajele, Nicolae Scarlat conduce cu multă siguranță o mișcare concentrată, restrînsă la o strictețe absolută, stăpînește perfect actorii și-i manevrează foarte abil, întotdeauna cu sens, întotdeauna urmărind ajungerea la punctul maxim al fiecărui moment sau la miezul fierbinte al fiecărei idei. Lucrarea lui este ceea ce am numi o regie *implicată, creativă, eficientă.* El a cizelat cu mare grijă și finețe întregul, astfel încît imaginea scenică apare curată, limpede, rotundă, bine ritmată în interiorul ei și exact dimensionată în afară.

Spectacolul e, totodată, unul de actori. O distribuție excelentă în punctele ei principale și exactă în rest îi asigură succesul sigur la public. În rolul principal, Zilov, actorul Sergiu Tudose realizează o creație de excepție ; o atît de exactă și de adîncă înțelegere a psihologiei unui personaj, o atît de adecvată abordare a lui, cu mijloace atît de sigure, de bine stăpînite se întîlnește rar. Sergiu Tudose — ajuns acum în plenitudinea talentului și a forțelor sale interpretative — își încoronează frumoasa sa activitate cu o izbîndă dintre cele mai alese. El joacă foarte concentrat, își menține personajul într-o permanentă tensiune psihologică, îi impune un ritm febril care dictează și ritmul spectacolului. Trecerile foarte rapide de la o stare la alta — lucru greu chiar pentru actorii cu mare experiență — sînt efectuate de Sergiu Tudose cu uimitoare ușurință și firesc (știm însă cîtă muncă e încorporată în acest *firesc* și în această *ușurință).* Credem că acest rol e un moment deosebit nu numai în viața actorului, ci în viața întregului colectiv, căci el e egal cu o provocare — în sensul nobil al cuvîntului, —, o mănușă aruncată de Sergiu Tudose colegilor lui de frunte din teatru, o propunere convingătoare pentru trecerea la o nouă vîrstă artistică.

În principalul rol feminin — Galina — Violeta Popescu e o parteneră de același nivel, actrița subliniind cu finețe și profunzime dramatismul discret al personajului. Urmărindu-i pe cei doi actori în acest spectacol, ne-am amintit acel regal în doi pe care ei ni l-au oferit — tot la studio — în „Noaptea tăcerii, noaptea singurătății", spectacol trecut aproape fără a fi comentat, din păcate.

Scanned with OKEN Scanner

Spuneam că în rest distribuția este foarte exactă : Adrian Tuca creionează cu umor rece profilul uscat și caracterul obtuz al lui Kusak ; Florin Mircea îl poartă cu ironie pe Kozakov în cele cîteva scene în care apare ; Dan Aciobăniței e un Tolea pitoresc, oscilînd între căldura prieteniei și oportunismul salariatului disciplinat de nevoie. În sfîrșit, dintre bărbați, Const. Avădanei — Dima — se află la primul lui rol convingător. Despina Marcu (Valeria), Mihaela Arsenescu (Vera) și Mona Bordeianu (Irina) colorează agreabil peisajul uman al spectacolului. Prima e volubilă, mereu foarte prezentă, a doua își impune personajul printr-o feminitate insinuantă (!), iar a treia se agită excesiv în încercarea de a sublinia puritatea și naivitatea Irinei.

Spectacolul este, socotim, cel mai bun din această parte a stagiunii ieșene. (1983).

*

Stagiunea teatrală și-a precipitat finalul invitîndu-ne la cîteva premiere aproape fără a ne da răgaz să respirăm. Cea mai recentă : *Adio, studenție* de *Alexandr Vampilov* (traducere de Călin Florian), prezentată de tînărul colectiv al secției din Suceava a Teatrului Național „Vasile Alecsandri", în regia *Cristinei Iovițâ* și scenografia *Rodicăi Arghir*. După „Cabana" de Mircea Radu Iacoban și „Deșteptarea primăverii" de Wedekind, acest nou spectacol aduce în fața publicului un colectiv artistic temeinic constituit, care începe să-și impună personalitatea specifică ; tinerețea, sinceritatea, pasiunea, modernitatea mijloacelor, orientarea spre o dramaturgie deschisă adevărului, autentică, iată ce pare a caracteriza deocamdată trupa suceveană. În aceste condiții, am risca întrebarea : ce i-ar mai trebui ca să poată deveni ceea ce a fost cîndva Teatrul Tineretului din Piatra Neamț ? Context ? Animator ? Unitate de ideal artistic ? Sau pur și simplu voință, dorință acerbă de muncă și de afirmare ? Sau toate acestea la un loc ?

Teatrul lui Vampilov ne este foarte familiar ; toate piesele lui — puține — au fost deja jucate pe scenele românești : „Vînătoarea de rațe" (cred că cea mai bună

Scanned with OKEN Scanner

din toate) e încă pe afiș la studioul teatrului ieșean. Și acum iată această piesă despre studenție, mai exact despre pragul dintre studenție și „lansare" în viață a absolvenților. E un moment deosebit în biografia tinerilor și nu întîmplător s-a oprit dramaturgul asupra lui : e încărcat de dramatism, e un amestec de bucurie și tristețe, de renunțări și opțiuni, de despărțiri și plecări spre necunoscut, de schimbări radicale în preocupări, în felul de viață. E un moment de tensiune în care comportamentele sînt adesea imprevizibile, în care întîmplări, altfel obișnuite, capătă noi dimensiuni și o temperatură cu totul aparte. Psihologia tinerilor aflați în această situație specială e ca o fereastră deschisă prin care poți privi lumina bogată a zilei și descifra amănunte semnificative în peisaj. Nu întîmplările l-au interesat pe scriitor ; acestea au fost inventate de el în scopul cunoașterii specificului respectivei categorii de tineri ; puși în situația dată, aceștia își dau sufletul pe față. Am citit undeva părerea că în această piesă e mai puțin evident specificul slav. Nu-i adevărat. Acest specific e prezent în fiecare pagină a piesei, iar spectacolul îl valorifică destul de pregnant. Regizoarea *Cristina Iovițâ* a mizat pe acest specific și nici nu putea să n-o facă ; altfel multe idei ale piesei, multe situații, unele caractere și relații ar fi devenit ilizibile. Am spus despre regizoare și cu prilejul spectacolului ei anterior („Deșteptarea primăverii") că citește textele cu acuitatea creatorului modern, care nu se lasă cucerit de faptica piesei, de relațiile ei imediate, ci caută semnificațiile, subtextul, mișcarea din adînc ; Cristina Iovițâ e un regizor care gîndește o imagine de ansamblu nu soluții disparate pentru fiecare moment al piesei. E cu atît mai evidentă această calitate a gîndirii ei, a capacității ei integratoare, cu cît piesa de față are o structură specială, fragmentară, momentele succedîndu-se cinematografic ; decuparea lor regizorală nu a fărîmițat spectacolul ; cursivitatea acestuia, unitatea lui e rodul unui travaliu inspirat. Ca și la „Deșteptarea primăverii", spațiul scenografic (creat, aici, de Rodica Arghir) participă la acțiune, o combustionează și îi clarifică sensurile, favorizîndu-i, totodată, unitatea de mișcare și atmosfera.

Scanned with OKEN Scanner

Distribuţia impune publicului ieşean şi sucevean cîteva nume asupra cărora am atras atenţia şi cu alt prilej. Avem mai întîi în vedere cuplul Radu Duda-Carmen Tănase (Kolesov-Tania) nu numai pentru că ei ocupă locul central în spectacol, ci pentru că interpretarea lor are siguranţă şi sinceritate, personajele lor sînt frumos luminate din interior ; ţinuta scenică a actorilor e elegantă, mişcarea lor — economicoasă, ferită cu grijă de gratuităţi, de poze. E, fără îndoială, la mijloc şi exigenţa ochiului regizoral, dar actorii — se vede bine — au în ei înşişi harul necesar profesiei şi, pe deasupra, sînt inteligenţi şi bine şcoliţi. Celălalt cuplu — Adrian Păduraru-Ada Gârţoman (Bukin-Maşa) se impune prin dinamica bine dozată a sentimentelor. Se distinge, apoi, Constantin Florea (Boris), actor cu o paletă bogată de „culori", sigur şi *cu stil* în tot ce face. Cred că el s-a aflat cel mai aproape de ceea ce numeam, mai sus, specificul slav. Pentru a treia oară prezentă în actuala stagiune (a jucat, deci, în toate spectacolele secţiei din Suceava), Mioara Ifrim (Studenta frumoasă) confirmă un talent robust şi disponibilităţi scenice inepuizabile. Între alte calităţi îi subliniem capacitatea de a întreţine *relaţia* între personaje, ceea ce — în acest spectacol, cel puţin — este extrem de important. În două roluri (Studentul sobru, Miliţianul) Cristian Rotaru se dovedeşte abil în trecerile de la un personaj la altul, reuşind în cel de al doilea o compoziţie suculentă, într-o tonalitate comică bine susţinută. Doru Zaharia e un Frolov convingător în timiditatea şi nefericirea lui, iar Bogdan Gheorghiu se descurcă fără dificultate cu cele două personaje interpretate (Studentul vesel, Şafranski) fiind mai convingător în al doilea.

Am vorbit mai întîi despre *tinerii* spectacolului nu pentru a produce o separaţie programatică între generaţii, ci pentru că avem a face cu un spectacol al tinereţii. Doi actori dintre cei vîrstnici — Sebastian Comănici şi Liviu Manoliu au un aport substanţial la reuşita reprezentaţiei. Primul într-un rol generos, Zolotuev — căruia îi evidenţiază mai ales complexitatea sufletească, imprevizibilitatea acţiunilor, cel de al doilea în rolul unui im-

Scanned with OKEN Scanner

penetrabil și inflexibil rector și tată, personaj uscat și fals pe care actorul îl desenează exact.

În alte roluri — Pușa Darie și Marina Ștefanache.

„Adio, studenție !“ e un spectacol tineresc, de o ținută artistică mulțumitoare. (1985)

ALEXANDR GHELMAN : „Într-un parc... pe o bancă“

Prezent pentru prima dată pe o scenă din România în 1976, la Iași, cu piesa „Da sau nu“ („Proces verbal al unei ședințe“), dramaturgul sovietic *Alexandr Ghelman* s-a bucurat de o rapidă popularitate, fiind găzduit de teatre din București, Timișoara, Botoșani. Fenomenul nu-i întîmplător și izolat ; Ghelman circulă cu dezinvoltură pe scenele teatrelor din mai multe țări (Bulgaria, Cehoslovacia, R. D. Germană, Polonia, Vietnam, ș.a.), iar în U.R.S.S. este considerat unul dintre cei mai de seamă autori contemporani. „Secretul“ acestui succes stă în capacitatea sa de a sonda în adîncurile vieții actuale, de a încerca să înțeleagă și să dezvăluie complexitatea omului de azi, a omului de rînd mai ales, de a-i descifra relațiile fundamentale cu societatea, cu semenii, de a-l ajuta să se descopere și să se cunoască pe sine. Ghelman e un scriitor al cărui talent e dublat de calități de psiholog și sociolog ; o foarte bună cunoaștere a vieții și a oamenilor îl ajută să creeze caractere autentice, a căror simplitate e doar aparentă, să schițeze întîmplări, relații, scene de viață încărcate de dramatism, de tensiune, de bogate sensuri în ciuda simplității cotidiene a expresiei. Pentru cel care a fost elev de școală profesională, apoi muncitor într-o fabrică și pe un șantier, apoi ziarist, devenirea aceasta era firească. A scris neavînd nevoie să inventeze, căci subiectele îl invadau și-i solicitau talentul, sensibilitatea. Mai întîi a abordat scenariul de film, apoi a transformat un scenariu în piesă de teatru, după care s-a oprit definitiv la lucrări pentru scenă. Principalele sale texte sînt dezbateri etice, probleme de conștiință ; omul în producție, omul în familie, omul singur cu el însuși, omul în căutarea perechii, iată reperele lui tematice. Aproape toate personajele lui Ghelman au o

Scanned with OKEN Scanner

puternică disponibilitate afectivă, iubesc cu pasiune sau caută cu înfrigurare dragostea. „Între patru ochi“ și, mai ales, „Într-un parc... pe o bancă“ sînt caracteristice în acest sens. Nu-i o noutate : sufletul slav e tumultuos, e în permanentă efervescență și căutare ; singurătatea îl chinuie, lipsa iubirii îl sfîșie. *El* și *Ea*, personajele piesei sînt, privite din acest unghi, două exemple caracteristice : două singurătăți care nu-și pot purta povara, două universuri încărcate de o fierbinte umanitate, trăindu-și sentimentele la insuportabila temperatură de unde începe nevoia comunicării. Ei, care n-au găsit răspuns și înțelegere la risipa lor de sentimente, ei care au fost trădați în iubire ies în parc să-și trăiască nefericirea și acolo se petrece minunea întîlnirii lor ; e o întîlnire chinuită și tumultuoasă în aceeași măsură, căci fiecare e și doritor și prudent, fiecare își dezvăluie caracterul și nu putem spune că Ghelman ne oferă caractere model, de inși impecabili, mostre etice ale societății sovietice ; el ne arată oamenii așa cum sînt oamenii, cu păcate, cu slăbiciuni, dar sublimi în dorința lor de a fi oameni, de a fi atît fiecare pentru sine cît și unul pentru celălalt.

Textul este extrem de limpede în tratarea temei propuse, astfel încît pentru *Saul Taișler*, care semnează regia spectacolului de la studioul Teatrului Național „V. Alecsandri“, sarcina a fost relativ simplă : înscrierea în spațiu, stabilirea mișcării, gradarea dramatismului fiecărui moment, pregătirea tensiunii punctelor maxime ale conflictului. Spectacolul rezultat este clar, echilibrat, slujind cu fidelitate textul mai ales în litera lui. Se simte că dincolo de aceasta s-ar mai fi aflat încă unele rezerve de emoție, unele nuanțe, unele idei chiar care ar fi putut fi descoperite și aduse în față, după cum cele deja remarcate ar fi suportat încă adînciri și vibrări. Doi actori buni, cu experiență scenică și cu realizări meritorii, Despina Marcu și Constantin Popa, întruchipează cu talent și cu exactă înțelegere cele două personaje. Drama singurătății femeii e intens reliefată de Despina Marcu (personajul e înrudit cu cel din piesa lui Nelu Ionescu „Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă“, pe care actrița îl interpretează cu succes de cîțiva ani, și de aceea ni s-a părut că unele nuanțe vin inevitabil dinspre acesta).

Scanned with OKEN Scanner

Foarte bine își poartă ea personajul în acțiunea de descifrare și de înțelegere a celuilalt, a bărbatului, pentru că acesta e alunecos, e ascuns și schimbător, e șiret și prudent ; teama ei de a nu rata din nou șansa împlinirii prin iubire e dublată de dorința nedisimulată, dar mereu cenzurată, de a-și dărui preaplinul sufletesc, de a-și găsi perechea, de a se realiza ca ființă umană și socială. Actrița e volubilă, dinamică, parcurge cu siguranță o întinsă gamă de sentimente, combustia interioară a personajului ei e bogată, acesta are explozii și potoliri bine dozate. La rîndu-i, Constantin Popa caută complexitatea bărbatului marcat — și el — de singurătate, de trădări repetate, a omului care nu-și află locul pentru că e lipsit de liniște sufletească ; El are o structură alambicată, e — cu spuneam mai sus — alunecos, prudent, abil, dar și dezarmat sufletește și ars de nevoia de comprehensiune ; căutarea perechii e și pentru el la fel de imperioasă. Actorul comunică exact, convingător și cu un particular farmec această identitate a personajului. Nu le-am fi cerut în plus celor doi interpreți decît o mai marcată diversitate de expresie, nuanțe mai fine, o mai iscusită cizelare a mijloacelor, ceea ce ar fi dus sigur la un spor de emoție și la evitarea unei evidente monotonii care planează în scenă în ciuda dinamismului mișcării și dialogului.

Scenografia *Rodicăi Arghir* e extrem de simplă : o bancă și doi copăcei uscați (sper că nu vor să sugereze vreo paralelă cu personajele, căci ar fi o greșeală prea mare). Nu se dezvoltă nici o idee de atmosferă, de participare a cadrului la tensionarea dramei.

Peste toate însă domină un suflu de umanitate care îl impresionează și îl cîștigă pe spectator, ceea ce justifică însăși extistența spectacolului. (1985)

ÖRKÉNY ISTVÁN : „Familia Tót“

Scena ieșeană ne-a propus un autor încă nereprezentat în spațiul ei — dramaturgul maghiar *Örkény István* și o piesă, *Familia Tót*, după care, prin 1970, regizorul Fabri Zoltán turnase un film prezentat și pe ecranele românești.

Scanned with OKEN Scanner

Afirmat tîrziu în teatru — după vîrsta de 50 de ani — Örkény s-a manifestat mai înainte în proză, mai ales în genul scurt, dar a scris și cîteva romane. Teatrul l-a atras însă în mod deosebit și, după ce e respins (în maniera caracteristică) de secretari literari și directori de teatru, reușește să se impună mai ales cu două dintre piesele sale : „Joc de pisici“ (reprezentată și la noi, de Teatrul „Bulandra“, în 1973) și „Familia Tót“ (și aceasta reprezentată la Tg. Mureș). Cariera dramaturgică a lui Örkény e astăzi una dintre cele mai spectaculoase din literatura maghiară, el fiind jucat pe numeroase scene din Europa. După premiera absolută de la Budapesta (1967), „Familia Tót“ a fost reprezentată la Paris, Moscova, Helsinki și în alte capitale europene. Marele interes stîrnit de această piesă vine din actualitatea ei, din faptul că pune în dezbatere — într-un original limbaj de comedie cu reflexe grotești, implicînd și îmbinînd subtil note de lirism, de tragic și de absurd — o problemă fundamentală a secolului : opresiunea tiranică asupra gîndirii, asupra conștiinței și libertății interioare a individului ; de proveniență fascistă, acest gen de tiranie a îmbrăcat formele cele mai diverse, una dintre ele, sesizată și tratată de Örkény, fiind cea hortistă. Piesa se referă la perioada celui de al doilea război mondial, perioadă favorabilă înfloririi unor ideologii de tip fascist. Dar a spune „se referă“ e prea puțin, căci Örkény nu e un scriitor neutru, el exprimă o atitudine față de acea epocă, el e conștiință din conștiința sănătoasă și lucidă a secolului, din acea conștiință care înțelege și apără integritatea morală și libertatea de gîndire a individului, demnitatea personalității umane. Insul nu trebuie să aibă timp să gîndească ; cine gîndește devine periculos, iată concentrată la maximum ideea-pivot a personajului central al piesei, maiorul venit de pe front într-o scurtă vacanță, în mijlocul liniștitei, cvasiidilicei familii Tót. Din musafir primit cu brațele deschise (era comandantul tînărului Tót, aflat pe front, și părinții sînt gata să facă orice pentru a ușura situația fiului) maiorul devine treptat tiranul micii familii, profitînd demonic de sentimentele acesteia. Ca orice tiran, maiorul e obsedat de opoziție, oricît de măruntă ar fi ea, nu acceptă în preajma sa

Scanned with OKEN Scanner

persoane mai înalte, inventează atitudini ireverențioase din partea celorlalți pentru a avea motive să-i supună, să-i umilească, să-i terorizeze. Treptat realul e dislocat creînd spații libere pentru instaurarea absurdului. Confecționarea cutiilor inutile capătă proporții monstruoase și semnificația simbolică a actului terorist, devenind suportul necruțătoarei parabole despre demnitatea umană ultragiată.

Spectacolul Teatrului Național „Vasile Alecsandri" a fost realizat sub bagheta unui regizor maghiar, *Beke Sandor*, de la teatrul din Kecskemet. Acesta și-a propus o interpretare echilibrată a textului, interesat fiind, în primul rînd, de sublinierea valențelor realiste ale acestuia în toată duritatea lor și încercînd să propună o atitudine de artist al prezentului față de o epocă dar și față de posibilele recrudescențe ale tiraniei de tipul celei dezvăluite de piesa lui Örkény. Deci spectacolul edificat de Beke Sandor e în primul rînd realist, fără a exclude cu totul reflexele absurdului ce se naște firesc din instaurarea treptată, și aproape fără opoziții, a terorii. Mai pronunțat ni s-a părut a fi subliniată ideea de absurd și grotesc în decorurile Andreei Iovănescu, mai ales în acele forme aeriene care, sub pretextul de a fi copaci, sugerează ideea de dominare monstruoasă asupra ființelor ce mișună sub ele. În rest și decorurile sînt cu totul realiste, ceea ce vine în întîmpinarea intenției regizorului. Cum observa cineva, „execuția" imaginată în final — verificînd potențialul dramatic al absurdului — răzbună umilința, restabilește cu macabru umor echilibrul dreptății, oprind primejdia psihozei colective și opunîndu-se pericolului rinoceritei fascizante.

Beke Sandor a lucrat scrupulos și s-a arătat fidel textului dramatic fără a interveni nici chiar acolo unde lungimile și scăderile de ritm erau mai mult decît evidente. Astfel spectacolul demarează greu, cu discuții prea lungi și neesențiale despre pregătirile ce trebuie făcute pentru primirea maiorului. Apoi scenele cu preotul și cu medicul, deși atent lucrate regizoral și bine susținute actoricește, au lungimi nejustificate de circulația ideilor

Lucrul cu actorii ne-a dezvăluit în Beke Sandor un bun profesionist, cu atît mai mult cu cît în cîteva ro-

Scanned with OKEN Scanner

luri principale (Domnul Tót, Mariska) au fost distribuiți actori (Dan Aciobăniței și, respectiv, Silvia Popa) mai puțini obișnuiți cu roluri maraton. Regizorul a știut să le descopere resurse interpretative încă necunoscute și să-i pună în valoare ca pe autentici actori de marcă. Astfel Dan Aciobăniței a reușit să parcurgă cu tensiune dramatică reală o partitură în crescendo, de la bonomia masivului personaj, la explozia din final, treptele umilinței și revoltei mîndrului pompier șef fiind marcate clar, cu siguranță, actorul izbutind interiorizări convingătoare și avînd o agreabilă plasticitate a mișcării. Silvia Popa a subliniat, în interpretarea ei, o gamă de sentimente puternice, de la dragostea și grija de mamă, la naivitatea și supunerea necondiționată față de capriciile terorizante ale maiorului. Mijloacele actriței sînt simple, exacte, la obiect, personajul ei apărînd de la început ca una din victimele sigure ale tiranului, datorită nu numai fragilității sufletului ei de mamă, dar și labilității ei spirituale. Actrița obține cu acest rol un succes pe care îl aștepta și îl merita de mult.

Într-un rol de rezoneur al piesei, Poștașul, Dionisie Vitcu realizează cîteva momente de autentică emoție. În general însă, față de spectacolul de la premieră, excelentul actor va găsi cu siguranță căi noi de adîncire a personajului și de mai fermă implicare în contextul scenic. Un bine susținut crochiu dramatic realizează Teofil Vâlcu în rolul medicului Ciprian. Doina Deleanu (Agika) e, de obicei, o prezență dinamică, aici însă cu un exces vocal și de mișcare care, deși nu în totalitate inadecvat personajului sprințar care e fiica familiei Tót, provoacă deplasări de accente în imaginea scenică de ansamblu. Un personaj pitoresc (Ghizi) interpretează Mihaela Arsenescu, în culori adecvate, poate uneori cu îngroșări în plus mai ales în gestică. În alte roluri — Florin Mircea, Dan Werner, Saul Taișler, Const. Avădanei.

Partitura dominantă a spectacolului o deține Sergiu Tudose, interpretul maiorului, un rol complex și dificil, în care psihologia teroristului are în același timp reflexe din psihologia victimei (maiorul e la rîndul lui terorizat de realitățile războiului) ; ca orice tiran, maiorul e absurd

Scanned with OKEN Scanner

și paranoic, are obsesii și inventează opoziții de dragul de a le reprima. Sergiu Tudose descifrează cu minuțiozitate acest registru complicat și creează un personaj impresionant și înspăimîntător, susținut magistral atît pe coordonatele lui interioare fantastic tensionate, cît și ca prezență fizică de un diabolic dinamism. Actorul obține cu acest rol încă un succes de prestigiu care se alătură marilor lui realizări recente din „Vînătoarea de rațe" și din „Noaptea tăcerii, noaptea singurătății". (1984)

STANISLAV STRATIEV : „Autobuzul"

Piesele dramaturgului bulgar *Stanislav Stratiev* s-au făcut repede cunoscute datorită atît calității umorului pe care îl promovează, cît și — mai ales — spiritului lor polemic, deschis și percutant, capacității lor de a observa și divulga moravuri, caractere, structuri umane și sociale asupra cărora rîsul amar, ironia ascuțită, zeflemeaua subtilă, satira pătrunzătoare se pot exercita benefic.

Sînt cunoscute trei piese ale relativ tînărului dramaturg și toate trei s-au bucurat de luminile scenelor românești : „Haina cu două fețe" la Teatrul Giulești, „Baia romană" la Teatrul Național din Craiova și, iată, acum, „Autobuzul" în premieră pe țară la Teatrul Național din Iași.

Ca și în piesele anterioare, în *Autobuzul* sînt foarte evidente calitățile scriitorului satiric de rang superior și ale incisivului observator social care, de data aceasta, își învăluie scriitura într-un ușor aer tragic și absurd.

Subiectul este obișnuit, practicat adesea în teatru, în proză și în film : un grup de oameni — foarte diferiți ca formație, concepție, preocupări, structură psihică — sînt închiși într-un autobuz care aleargă fără încetare, punîndu-i în situația de a se dezvălui, de a se cunoaște și autocunoaște și, mai ales, de a căuta împreună sensul acestei călătorii aparent absurde, pe care șoferul le-o impune peste voința și interesele lor. La prima impresie, piesa este o farsă absurdă în care micimea de caracter, egoismul, iresponsabilitatea, lipsa solidarității umane sînt puse la microscopul necruțător al frazei dramatice și

Scanned with OKEN Scanner

mărite pînă la a li se vedea structura ce nu se vede cu ochiul liber al omului de rînd. O umanitate în fond foarte unitară în malformațiile ei social determinate este analizată minuțios și incisiv mai ales sub unghi moral.

Acesta ar fi primul strat de semnificații al textului lui Stanislav Stratiev. Al doilea strat, cel adînc și reverberant, e de natură simbolică. Drumul acesta al autobuzului încărcat cu oameni, drumul acesta plin de primejdii, impus de un șofer aparent iresponsabil, dar în realitate foarte logic în acțiunea lui abuzivă, drumul acesta e, de fapt, *cursa vieții* sau mai exact *cursul* vieții, cu toată încărcătura de probleme care asaltează atît individul singular cît și colectivitatea.

S-a scris undeva că această cursă bezmetică prin noapte ar putea fi o rătăcire a omului în noaptea iraționalului lui. Nu credem că textul lui Stratiev poate fi împins atît de departe ; implicarea socială a ideilor lui este destul de limpede ; o lume în miniatură, sinteză și simbol al lumii reale, populează scena, așa încît ni se pare mai aproape de adevăr, dacă nu chiar adevărul însuși, afirmația că „Autobuzul" este o parabolă politică și socială.

La Teatrul Național din Iași, piesa a fost pusă în scenă de regizorul *Călin Florian* în decorurile semnate de *Viorel Penișoară-Stegaru*. Spectacolul pune în evidență cu corectitudine primul strat de semnificații al textului, rămînînd aproape permanent la lectura faptelor, a întîmplărilor și la divulgarea moravurilor și caracterelor. Sensurile simbolice ale textului sînt mai puțin descifrate și comunicate spectatorului. Ca orice comedie satirică și „Autobuzul" îl fură ușor pe spectator în direcții exterioare, ceea ce ar fi impus din partea regiei unele înfrînări ale acestei tendințe în favoarea pătrunderii privirii spectatorului mai spre adînc. Subtilitățile textului rămîn adesea nedescifrate și din cauza jocului actorilor — joc în general modest — al unui grup de actori de valori medii, pentru care supravegherea regizorală s-ar fi cerut a fi fost mai pronunțată. Personajele sînt de fapt categorii morale ; ele nu au nume, autorul le-a zis Mintosul, Iresponsabilul, Nesocotitul, Virtuozul, Îndrăgostitul ș.a.m.d. Actorii au făcut tot ce le-a stat în putință pentru a-și contura personajele pe aceste dimen-

Scanned with OKEN Scanner

siuni indicate de autor, dar dincolo de aceasta, adică acolo unde ar fi trebuit să înceapă conturarea sensurilor generate de asamblarea și de coliziunea dramatică a acestor categorii morale, efortul lor — al actorilor — a fost minim. Au depășit o anumită linie medie, reușind să sugereze și semnificațiile mai adînci ale piesei, doar Puiu Vasiliu în rolul Țăranului și Dan Aciobăniței în rolul Iresponsabilului. Ceilalți actori : Valeriu Burlacu, George Macovei, Silvia Popa, Doina Deleanu, Mircea Dascaliuc, Valeriu Oțeleanu, Valentin Ionescu fac eforturi notabile în comunicarea textului, dar coeficientul de creativitate al demersului lor scenic este minim. Scenograful Viorel Penișoară-Stegaru a găsit o soluție adecvată care salvează în bună parte spectacolul de pericolul staticității. Autobuzul său este bine mișcat de turnanta scenică, luminile dau mereu senzația alergării nebune pe șosele, iar ochiul uriaș care privește, din fundal, toată zbaterea acestei umanități violentate, îndeamnă la meditație și la analiză lucidă. Scenografia este compartimentul cel mai rezistent al spectacolului semnat de Călin Florian.

Cu convingerea că scena ieșeană are valențe artistice mult mai mari decît cele arătate în acest spectacol, așteptăm următoarele premiere ale stagiunii care se anunță demne de tot interesul. (1981).

STRATIS KARRAS : „Paznicii de noapte“

Stagiunea ieșeană s-a închis cu o premieră, fapt mai puțin obișnuit dacă avem în vedere că evenimentul s-a petrecut la 14 iulie, în mijlocul verii și în preziua vacanței teatrale. Piesa prezentată aparține unui dramaturg grec, *Stratis Karras*, jucat pentru prima dată la noi, dar nu necunoscut ; lucrările sale dramatice, inclusiv *Paznicii de noapte*, au o bună circulație pe meridianele lumii, statutul dramaturgului fiind unul „de invidiat“. În 1967, „Paznicii de noapte“ — prima lucrare a lui Karras — a obținut în Grecia premiul de stat, fiind socotită drept cea mai bună piesă a anului ; în anii imediat următori dra-

Scanned with OKEN Scanner

maturgul a ocupat un podium înalt în ierarhia literară a țării sale și o largă recunoaștere internațională.

„Paznicii de noapte" este, înainte de toate, o piesă frumoasă și tristă, o piesă despre condiția omului simplu, nu a grecului simplu, ci a omului simplu în general, a obiditului de pretutindeni. Drama acestui om e drama nerealizării, a speranței zadarnice, a opoziției dureroase dintre vis și realitate, dintre așteptare și neîmplinire, dintre autoamăgire și adevărul vieții. Ecouri din Bekett, Pinter și din alți promotori ai teatrului modern se fac simțite mai ales în subtextul piesei, dar originalitatea ei nu este alterată. Karras scrie mai simplu, mai direct, mai puțin elaborat decît maeștrii de la care a învățat. Claritatea și demnitatea stilului său sînt calități moștenite din teatrul clasic și verificate în practica scenică de dramaturgul care este și regizor. Singura observație pe care am dori să i-o facem ar fi excesul de vorbe (mai ales în actul întîi) ; replica nu-i întotdeauna consistentă, ai mereu senzația că ea nu conține idei ci doar sprijină — ca material auxiliar — constituirea ideilor. Karras cunoaște bine psihologia omului modern simplu, a acelui om alienat de monotonia și banalitatea vieții sale, o viață desfășurată pe cîteva coordonate invariabile. Asemenea oameni sînt Pepi și Gavril ; paznici de noapte de 30 de ani, timp în care nu li s-a întîmplat nimic deosebit, nu i-a căutat nimeni, nu i-a așteptat nimeni, n-au așteptat pe nimeni, și dintr-o dată cineva întreabă de ei, îi caută ; e mobilul care declanșează un adevărat proces de revenire la viață a două manechine aproape automatizate în rutină și insignifianță. Oamenii își dau seama că ar mai putea însemna ceva, că cineva ar mai putea avea nevoie de ei ; își rememorează trecutul pentru a lansa punți spre viitor. Karras dezvăluie două caractere, două psihologii unite prin aceeași aspirație și, în final, prin aceeași cruntă deziluzie și întoarcerea la monotonie și banalitate. Foarte frumos este surprinsă la aceste două personaje aspirația spre altceva, visul, dorința de a sparge cercul care-i strînge și-i reduce la condiția umilă a omului uitat, dat la o parte, scos, practic, din circuitul social. Regizoarea *Sorina Mirea* (care semnează și scenografia) a găsit o splendidă metaforă scenică pentru această aspirație : din

Scanned with OKEN Scanner

camera care cuprinde universul banal al celor doi țișnește o scară înaltă care își reazemă capătul de sus pe un petec de cer, unind astfel realitatea cu visul, cotidianul cu aspirația, claustrul social cu speranța unei evadări spre altceva. Scara însă balansează ori de cîte ori cei doi încearcă să urce și astfel nu le rămîne decît să privească în sus spre petecul de cer albastru. Această metaforă găsită de Sorina Mirea (textul nu o sugerează) dictează și o foarte frumoasă rezolvare a finalului și ea superioară — zicem noi — finalului din text. Dorind să fie iertați pentru atitudinea lor față de tînăra fată care-i căutase (dintr-o eroare), ei vor să-i ofere un dar, o atenție ; nu au însă nimic, nici un obiect, nici o floare și atunci îi oferă petecul de cer, de fapt visul lor, speranța, singura rază de frumusețe din universul lor neînsemnat, de cîrtițe — cum singuri spun. Au dat deci totul numai pentru ca fata să nu-i considere necinstiți, numai pentru ca ea să înțeleagă marea lor sete de puritate, de omenie, dorința de evadare din anonimatul egal cu neființa.

Acest tratament aplicat textului lui Karras denotă o gîndire regizorală iscusită. Tocmai de aceea socotim necesar să observăm că acest spectacol, bine gîndit și realizat în liniile lui principale, ar fi avut nevoie de cîteva repetiții în plus pentru o mai temeinică decantare a sentimentelor eroilor, pentru temperarea unor asperități de ton și a unei prea marcate agitații, a plusului de mișcare și gest, a excesului în manipularea obiectelor și în circulația celor doi interpreți principali. Am fi dorit — și faptul era întru totul realizabil în trei-patru repetiții — o mai evidentă disciplinare a imaginii scenice ; acuratețea și armonia tonurilor acesteia rămîn cote valorice de atins, la care spectacolul Sorinei Mirea va putea aspira în toamnă, cînd va fi reluat.

Am vorbit mai sus despre finalul spectacolului, pentru care regizoarea a găsit o soluție remarcabilă ; în timp ce Anna urcă scara să-și ia în primire darul făcut ei de cei doi bărbați, aceștia se ghemuiesc la picioarele scării, acceptîndu-și condiția de care nu s-au putut desprinde. Se stinge lumina, toată lumea consideră spectacolul terminat, dar regizoarea adaugă un codicil : sus, în

Scanned with OKEN Scanner

locul în care a fost petecul de cer, apare proiectată însăși camera celor doi bărbați, cu ei — reprezentați de marionete (mînuite excelent de Ion Agachi de la Teatrul de copii și tineret) — jucînd jocul reîmpăcării cu viața dinainte, al renunțării. Jos, în semiîntuneric, cei doi dansează pe viu același dans. Realitatea dură ocupă și spațiul speranței ; cercul se închide din nou și se strîmtează mai mult ca înainte. Nici o ieșire nu se întrevede. Soluția regizorală este ingenioasă și frumos realizată. Numai că este în plus. Repetă, adică, ceea ce deja se spusese.

Distribuția restrînsă la patru actori — din care, doi au roluri episodice — oferă posibilitatea celor doi protagoniști, Dionisie Vitcu (Pepi) și Sergiu Tudose (Gavril) să-și pună în valoare marile lor disponibilități interpretative. Dionisie Vitcu păstrează un judicios echilibru interior al personajului său, în aparență rău, brutal și întors în sine, dar în realitate curat și frumos la suflet, purtînd în el dureri cicatrizate sau încă deschise ; actorul colorează inspirat portretul lui Pepi, alternînd lumini și umbre, tonuri calde și asprimi măsurate, lăsînd să transpară numai atîta dramatism cît poate cuprinde tonul general al spectacolului și numai atîta ironie și umor cît să nu abată reprezentația de la gravitatea ei conținută. Sergiu Tudose, la rîndu-i, găsește foarte adecvate mijloace pentru desenul exact al profilului lui Gavril. El excelează în secvențele dramatice în care își evocă trecutul cu ființele lui pierdute : mama, tata, unchiul. Actorul e mereu un ferment al dinamismului scenic, e inventiv în relația cu partenerii și propune mereu soluții personale — firește, în limita datelor impuse de regie. Cei doi actori își armonizează cu pricepere jocul, găsesc mereu nota consonantă și soluția comună în rezolvarea unor scene care-i solicită deopotrivă. Foarte izbutite sînt în acest sens cîteva momente ale spectacolului : încercarea de a o convinge pe fată să rămînă cu ei ; justificarea atitudinii lor în fața unui comisar imaginar ; finalul etc.

Violeta Popescu (Anna) aduce în scenă o undă de lumină și căldură, adică exact ceea ce trebuia, exact ceea ce așteptau cei doi bărbați. Actrița joacă elegant, cu finețe și conținut, un rol plin de discreție și poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Virginia Raiciu intuiește exact datele personajului ei, Erofili bucurîndu-se de un portret ușor șarjat, în linii groase de sub care răzbate o umanitate ultragiată.

Din punct de vedere scenografic spectacolul Sorinei Mirea trăiește prin cele două metafore rezistente, despre care am vorbit, în rest fiind doar în limitele obișnuitului ; cam supărător totuși este excesul de obiecte (scaune, paturi, mese, paravane, cearceafuri, pături, perne, cutii, haine, valize etc.) care nu funcționează întotdeauna în mod necesar și nu se adună într-un consens al imaginii scenice.

Contactul spectacolului cu publicul a fost — cel puțin în seara premierei — încurajator pentru rezistența sa pe afiș ; fapt în care credem și noi, cu atît mai mult cu cît avem convingerea că reluarea din toamnă va beneficia de intervențiile sugerate mai sus. (1979)

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN — IMAGINI ÎN MIȘCARE

Perenitatea, reflex al prezentului 5
Un proces dinamic 11
Continuitate de idee și acțiune 15
Întîlniri și colocvii 18

CRITICA — PROBLEME ȘI DILEME

Despre autoritate 70
În obiectiv: regia tînără 73
Privire în oglindă 76

PIESA ROMÂNEASCĂ

Vasile Alecsandri: **„Chirița în provincie"** 82
I. L. Caragiale: **„O noapte furtunoasă"** 87
Barbu Ștefănescu-Delavrancea: **„Apus de soare"** . . 91
„Hagi Tudose" 95
Lucian Blaga: **„Zamolxe"** 99
Camil Petrescu: **„Iată femeia pe care o iubesc"** . . 100
Hortensia Papadat-Bengescu: **„Bătrînul"** . . . 103
Tudor Mușatescu: **„Titanic Vals"** 106
George Ciprian: **„Omul cu mîrțoaga"** 108
Horia Lovinescu: **„Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă"** 110
Paul Everac: **„Drumuri și răscruci"** 113
D. R. Popescu: **„Rugăciune pentru un disc-jockey"** . 117
„Hoții de vulturi" 121
„Paznicul de la depozitul de nisip" 123
„Piticul din grădina de vară" 127

Scanned with OKEN Scanner

Marin Sorescu : **„Pluta Meduzei“** 131
Romulus Guga : **„Evul mediu întîmplător“** 133
Titus Popovici : **„Puterea și Adevărul“** 135
Mircea Radu Iacoban : **„Reduta“** 137
„Hardughia“ 139
Andi Andrieș : **„Duet“** 141
„Interludiu“ ; „Vîrsta zero“ 144
Nelu Ionescu : **„Cum s-a făcut de a rămas Catinca fată bătrînă“** 147
„Preferam să mor de rîs“ 149
George Genoiu : **„Comedie provincială“** 152
Ovidiu Genaru : **„Exerciții de forță și de echilibru“** . 155

PIESA STRĂINĂ

William Shakespeare : **„Cum vă place“** 160
Caldéron de la Barca : **„Casa cu fantome“** 164
Denis Diderot : **„Jacques fatalistul“** 166
Friedrich Schiller : **„Don Carlos“** 169
Frank Wedekind : **„Deșteptarea primăverii“** 172
Maxim Gorki : **„Copiii soarelui“** 177
Jaroslaw Iwaszkiewicz : **„Vara la Nohant“** 180
Carl Zuckmayer : **„Căpitanul din Köpenick“** 184
Robert Sherwood : **„Pădurea împietrită“** 187
J. B. Priestley : **„Scandaloasa legătură dintre Dl. Kettle și D-na Moon“** 190
John Osborne, Anthony Creighton : **„Epitaf pentru George Dillon“** 193
Ion Druță : **„Păsările tinereții noastre“** 196
„Tot ce avem mai sfînt“ 198
Alexandr Vampilov : **„Vînătoarea de rațe“** 202
„Adio, studenție“ 206
Alexandr Ghelman : **„Într-un parc... pe o bancă“** . 209
Örkény István : **„Familia Tót“** 211
Stanislav Stratiev : **„Autobuzul“** 215
Stratis Karras : **„Paznicii de noapte“** 217

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : DOINA FLOREA
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1986. Format 54×84/16. Coli tipo 14
Bun de tipar la 12 XI 1986.
Editura Junimea str. Gheorghi Dimitrov nr. 1
IAŞI — ROMÂNIA

Tiparul executat sub comanda nr. 5220/986 la ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ BACĂU, str. Mioriţei nr. 27